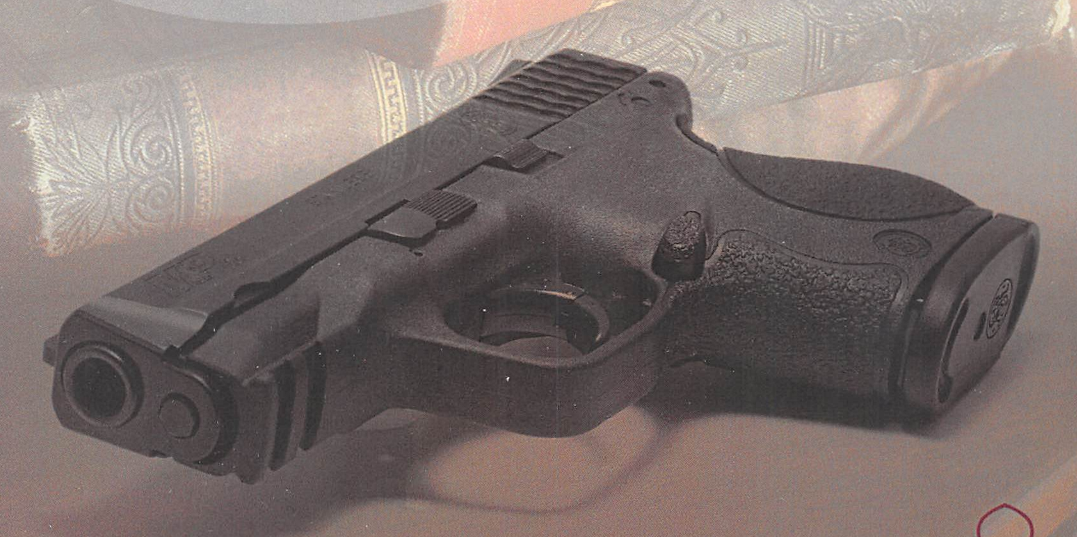
# الرواية المخابراتية

## في الأدب العربي الحديث






عادل نيل

تكتسب الرواية المخابراتية أهميتها من عدة مصادر، لعل في مقدمتها أنها رواية قضية، تبرز الصراع الدائر بين المجتمعات الإنسانية الذي يعد ركنًا أساسيًا في بناء أحداثها، وهو صراع يتشكل من بواعث عدة، كحفاظ تلك المجتمعات على أمنها، ودرء المخاطر التي تهددها، وحماية مصالحها المشروعة، أو رغبة بعض القوى الاستعمارية في فرض الهيمنة والاستحواذ وتحقيق مطامعها التوسعية، أو التأثير في سياسات الدول وقراراتها الذي يمكِّن منه اختراق أمنها المعلوماتي والوقوف على مواطن القوة والضعف لديها؛ ومن ثمّ فهو أدب يُظهر معه الصراع الحضاري القائم بين القوى المتنافرة، والاستجابة للأطماع البشرية التي ستبقى تهديدًا لمفهوم التعايش الإنساني. ويسعى هذا الكتاب في محاوره المطروحة إلى رصد مسار تلك الروايات ونشأتها في حركة الإبداع العربي، والبحث عن خصوصيتها، وحدود العلاقة بينها وبين بعض الاتجاهات الروائية الأخرى، وما يتوفر لها من رسائل تتجاوز بها مجرد تحقيق المتعة الفنية لجماليات الإبداع، ورصد ما يقف أمامها من معوقات الحضور في ساحة الإبداع العربي.



# الرواية المخابراتية

# في الأدب العربي الحديث

**المجلس الأعلى للثقافة**


**بطاقة الفهرسة**

**إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية**

**إدارة الشئون الفنية**

نيل، عادل

الرواية المخابراتية فى الأدب العربى الحديث: (دراسة فى أعمال صالح مرسى) /تاليف: عادل نيل.

- القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٧

٢٦٠ ص، ٢٤ سم

١- القصة العربية (تاريخ ونقد)

٢- مرسى، صالح، ١٩٢٩- ١٩٩٦

أ - العنوان ٨١٣,٠٠٩

رقم الإيداع ١٩٣٤/ ٢٠١٧

الترقيم الدولي : 9 - 0944 - 92 -977- 978

**طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية**





شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

**Tel. :** 27352396 **Fax :** 27358084

www.Scc.gov.eg

# الرواية المخابراتية
# في الأدب العربي الحديث

عادل نيل




2017

# الفهرس

## أهدي هذا الكتاب

إلى هؤلاء الذين يناضلون بصمت لا يعرف صخب الادعاء، وبتجرد لا تمسه أضواء الزيف.. إلى كل المرابطين على ثغور الوطن..

# مقدمة

استطاع الفن الروائي أن يسجل حضورًا مميزًا بين غيره من الأجناس الأدبية، وأن يحظى بمكانته لدى القارئ، وقد واكب هذا الحضور تنام واضح في دراساته، واهتمام لافت بقضاياه شكلًا ومضمونًا، يفسره قدرة هذا الفن الإبداعي على استيعاب متغيرات الواقع الإنساني وتشابكاته، ونقل أفكار الأديب وتأملاته بصورة أكثر عمقًا وتفصيلًا، بما يتوفر في وسائله السردية من أدوات فنية قادرة على تجسيد الشخصيات الإنسانية بأنماطها وآرائها وتصوراتها المختلفة، والتعبير عن هموم الإنسان المعاصر وقضاياه، والتأريخ الأدبي الدقيق للأحداث السياسية والاجتماعية؛ حتى أصبحت الرواية ديوانًا جديدًا للعرب.

ومع تنامي هذا الفن في الأدب العربي بدءًا من رواية محمد حسين هيكل "زينب" التي تؤرخ بها بدايات الرواية الفنية في أدبنا تعددت اتجاهاته- من حيث المضامين والقضايا التي تعالجها الأحداث- منها ما أتى مشتركًا مع أجناس أدبية أخرى، كالاتجاه السياسي، أو الاجتماعي، أو الرومانسي؛ فهي اتجاهات نجدها في الشعر والمسرحية مثلما نجدها في الرواية، ومنها ما ينفرد به هذا الجنس الأدبي دون غيره، فظهرت مصطلحات جديدة، كأدب الخيال العلمي، وأدب الجريمة أو "القصة البوليسية"، وأدب الجاسوسية أو "الرواية المخابراتية".

وعلى الرغم من قلة الأعمال التي عرفتها الرواية المخابراتية في أدبنا العربي- وهي قلة يقف وراءها عدة عوامل ستتعرض لها الدراسة في



موضعها- فقد استطاعت أن تحقق انتشارًا وذيوعًا كبيرين بالنظر إلى ما أتيح من نتاج في هذا اللون الأدبي، وأن تفتح بابًا واسعًا أمام الإقبال الجماهيري على تلك الأعمال التي جعلت وقائع الجاسوسية عالمًا فنيًّا يُسرد، والوثائق السرية للعمليات المخابراتية وشخصياتها إبداعًا تجذبنا فيه متعة التخيل والتشويق لتتبع الأحداث وما وراءها، وتجسد أمامنا الجوانب الإنسانية في شخصيات تلك النصوص بأدوات فنية تُدخلنا إلى هذا العالم، وتضمن تجاوبنا الشعوري معه.

وتكتسب الرواية المخابراتية أهميتها من عدة مصادر، لعل في مقدمتها أنها رواية قضية، تبرز الصراع الدائر بين المجتمعات الإنسانية الذي يعد ركنًا أساسيًّا في بناء أحداثها، وهو صراع يتشكل من بواعث عدة، كحفاظ تلك المجتمعات على أمنها، ودرء المخاطر التي تهددها، وحماية مصالحها المشروعة، أو رغبة بعض القوى الاستعمارية في فرض الهيمنة والاستحواذ وتحقيق مطامعها التوسعية، أو التأثير في سياسات الدول وقراراتها الذي يمكِّن منه اختراق أمنها المعلوماتي والوقوف على مواطن القوة والضعف لديها؛ ومن ثَمَّ فهو أدب يُظهر معه الصراع الحضاري القائم بين القوى المتنافرة، والاستجابة للأطماع البشرية التي ستبقى تهديدًا لمفهوم التعايش الإنساني.

وعلى الرغم من هذه الأهمية الأدبية التي تتخطى بها تلك الروايات مجرد التسلية والترفيه؛ لتنقل لنا واقعًا يحتشد بالصراعات الإنسانية وبواعثها الحضارية في إطار فني فإنها لم تحظَ بالاهتمام النقدي والبحثي الذي يتناسب مع قيمتها الإبداعية، وما في مضمونها من أفكار ومرامٍ تستمد منها أهميتها، بل



نجد من النقاد من يرفض الاعتراف بأدبيتها؛ بحجة اعتماد أحداثها على وثائق ووقائع فعلية، تفتقر معها- وفقًا لهذا الرأي- إلى عنصر الخيال.

ورغم هذا الإهمال النقدي اللافت استطاع صالح مرسي بأعماله في هذا اللون الأدبي- رغم تعدد اتجاهاته الروائية والقصصية- أن يجعل من عالم المخابرات والجاسوسية الخفي مصدر نجاحه وتألقه الإبداعي، وأن تستقر في وجدان الجمهور شخصياتُه التي انتقلت عبر أدبه من الملفات السرية لجهاز المخابرات إلى نصوص إبداعية، حتى أصبحت تلك الأعمال جزءًا أساسيًّا من النصوص التي تؤرخ للصراع العربي الإسرائيلي الممتد.

ويسعى هذا الكتاب في محاوره المطروحة إلى رصد مسار تلك الروايات ونشأتها في حركة الإبداع العربي، والبحث عن خصوصيتها، وحدود العلاقة بينها وبين بعض الاتجاهات الروائية الأخرى، وما يتوفر لها من رسائل تتجاوز بها مجرد تحقيق المتعة الفنية لجماليات الإبداع، ورصد ما يقف أمامها من معوقات الحضور في ساحة الإبداع العربي.

وبعد هذه المحاور النظرية يأتي الجانب التطبيقي على أعمال صالح مرسي الروائية: "الحفار" (١٩٨٥)، "رأفت الهجان" (١٩٨٦)، "سامية فهمي" (١٩٩٠)، "دموع في عيون وقحة" (١٩٩٣)، وقد أدخلنا معها مجموعته القصصية "الصعود إلى الهاوية" (١٩٧٦)، رغم ما يفترضه عنوان الكتاب من اقتصارنا على الأعمال الروائية، ولكن ما يسوّغ لنا ذلك خصوصيتُها، باعتبارها أولى أعماله التي انطلق منها إلى النصوص الروائية الطويلة والأعمال ذات الأجزاء المتعددة في هذا الاتجاه.



وقد عمدتُ في تلك الدراسة التطبيقية إلى التخفف - بشكل كبير - من مصطلحات النقد الروائي ولغته الأكاديمية؛ إذ أردت بها دراسة تقترب من القارئ غير المتخصص اقترابها من المتخصص أيضًا، لاسيما مع هذه الموضوعات التي تلقى اهتمامًا وقبولاً لدى القراء غير المتخصصين على اختلاف اهتماماتهم؛ لعل ذلك يكون مدخلًا لانفتاحهم على دراساتنا الأدبية والنقدية؛ حتى لا نظل نخاطب أنفسنا بكثير منها.

أسأل الله التوفيق إلى ما أقصد من غاية في هذا الكتاب، وأن يكون إضافة إلى مكتبة دراساتنا الأدبية، وأن يجعل أعمالنا خالصة لوجهه الكريم.

# الباب الأول

## مدخل إلى دراسة الرواية المخابراتية

- حول المفهوم
- النشأة والمسيرة
- أهمية الرواية المخابراتية
- معوقات الانتشار
- بين المخابراتية والبوليسية
- الرواية المخابراتية والدراما

**حول المفهوم:**

يرتبط الأدب المخابراتي، أو أدب الجاسوسية بفن القصة ارتباطًا يجعله لا يفارق هذا الجنس الأدبي؛ نظرًا لطبيعة الأحداث الدرامية المتشابكة التي يتضمنها البناء السردي، على عكس اتجاهات موضوعية أخرى قد تشترك في مضمونها مع الفن الشعري.

والمخابرات مفرد "مخابرة" من الفعل (خابر)، أي: أنبأ بأمر أو معلومة أو خبر ما، بعد تقصي حقيقته والوقوف عليه، فيقال في اللغة: «خَبَّرَه بكذا وأَخْبَرَه: نَبَّأَهُ، واسْتَخْبَرَه: سأله عن الخَبَرِ وطلب أن يُخْبِرَهُ، والاسْتِخْبارُ والتَّخَبُّرُ: السؤال عن الخَبَر، وفي حديث الحديبية أنه بعث عَيْنًا من خُزَاعَةَ يَتَخَبَّرُ له خَبَرَ قريش أي يَتَعَرَّفُ، يقال تَخَبَّرَ الخَبَرَ واسْتَخْبَرَ إِذا سأَل عن الأَخْبَارِ ليعرفها»[(1)].

ولا يبتعد هذا المفهوم اللغوي عن لفظ (الجاسوسية) الذي يقصد به البحث عن خبر؛ لاستبيان أمره والتثبت منه، يقال: «جَسَّ الخَبَرَ وتَجَسَّسه: بحث عنه وفحَصَ، التَّجسُّسُ: التفتيش عن بواطن الأمور، وأكثر ما يقال في الشر، والجاسُوسُ: صاحب سِرِّ الشَّر، والجاسوس: العَيْنُ يَتَجَسَّسُ الأَخبار ثم يأتي بها»[(2)].

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بالتصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م، جـ٤، صـ١٢.

(٢) السابق، جـ٢، صـ٢٨٣.



وفي الاصطلاح القانوني أو السياسي يقصد بالجاسوسية: «العمل سرًا وبادعاء كاذب ليستولي شخص أو ليحاول الاستيلاء على معلومات حيوية لغرض توصيلها إلى الأعداء»(١)، فالمعنى الاصطلاحي لا يختلف عن المفهوم اللغوي للفظتي "التخابر والتجسس"؛ فالدلالة في كلتيهما تعني: السعي سرًا إلى الحصول على معلومة "خبر"، بيد أن ما يختلف هو الأهداف التي ترتبط بالحصول على تلك المعلومة.

ويمكن تعريف هذا الاتجاه الروائي - في أبسط اصطلاح أدبي له - بأنه: عمل فني تقوم فكرته الأساسية على صراع معلوماتي بين طرفين يمثلان دولتين أو أكثر، ويستند - غالبًا - إلى حقائق واقعية، وتتداخل فيه الأبعاد الإنسانية التي تجسدها حركة الشخصيات، معتمدًا على وسائل سردية؛ لتوفير عوامل الإثارة والتشويق والترقب، وتجاوز الطابع الوثائقي الذي تعتمد عليه طبيعة تلك النصوص.

فأحداث هذا الأدب تقوم في فكرتها العامة على استقصاء معلوماتي/ إخباري متخفٍ، له مآربه التي تتجاوز التعبير عن نوازع وتصرفات فردية، وإن ارتبطت الأحداث بحركة فرد - أو أكثر - يمثل الشخصية الرئيسية داخل فضاء النص.

وعلى الرغم من اتفاق لفظتي "الجاسوسية والمخابراتية" في التعبير عن مضمون تلك الأعمال أرى أن مصطلح "الرواية المخابراتية" أو "الأدب

(١) القاموس السياسي، أحمد عطية الله، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٨م، صـ٣٦٧.

المخابراتي" أكثر دقة في التعبير عن تلك النصوص الأدبية التي يشكل الصراع بين الأجهزة الاستخباراتية المحور الرئيسي في أحداثها؛ لأنه اصطلاح يجمع بين طرفي الصراع، بينما في "أدب الجاسوسية" قد لا يكون المصطلح دقيقًا بالقدر الكافي حين نريد التعبير به عن الطرف الآخر في هذا الصراع الذي يسعى في "استخباره" إلى درء تلك الأهداف العدائية ومآربها باتخاذ موقع الدفاع، رغم دقة استخدام لفظة "الجاسوس" في التعبير عن الطرف المعادي الذي "يتجسس بغية الشر"، ولكن الانحياز لمصطلح قطعًا لا يعني إنكارًا لصحة استخدام مرادفه، وإنما هو مقاربة للأدق.

ولا يعني سعينا إلى التعريف بالمفهوم الاصطلاحي لأدب الجاسوسية أو الأدب المخابراتي أن نضع تصنيفًا لهذا النوع من الكتابة يخرجه عن دائرة الأدب، كما يذهب إلى ذلك من لا يعترفون به أدبا، وإنما هو تصنيف للمضمون الذي تتكئ عليه أحداث هذا الاتجاه، ويأخذ منه ملمحه الأساسي شأنه في ذلك شأن الاتجاهات الروائية الأخرى التي تأخذ تسميتها- تاريخية أو اجتماعية أو سياسية إلى غير ذلك- من مضمونها وقضيتها التي يدور فيها أحداث عالمها.

ولعل الاتهامات التي وجهت إلى تلك الكتابات بأنها خارج إطار الأدب هي ما جعلت من التسمية محل اعتراض الكاتب صالح مرسي أحد أهم كتاب هذا اللون الروائي الجديد في أدبنا العربي، رغم أن تلك التسمية تصنيف وتوصيف لهذا الاتجاه الأدبي لا أكثر من ذلك.



فالرواية المخابراتية في النهاية ترصد وجهًا من وجوه الحياة الإنسانية وصراعاتها، ومهما كان محور هذا الصراع وقضيته التي يتضمنها النص فإن ذلك لا يطعن في أدبيته، باعتبار أن الأدب ترجمان الحياة الإنسانية، ومن الطبيعي أن يتسع أحد فنونه لهذا النشاط مهما كان هذا اللون أو الاتجاه جديدًا على حركتنا الإبداعية، «فالأدب أدب مهما تنوع مادته، الجديد علينا الآن فقط هو أن الجاسوسية باعتبارها نوعًا من النشاط الإنساني أصبحت واحدة من ملامح العصر الحديث»[1].

فاتجاهات الرواية جميعها تتفق في سرد أحداث بطرائق مختلفة وأنماط متعددة من الشخصيات. وتختلف في تكثيف عناصر بنائية دون أخرى، والاعتماد على صراع درامي دون غيره، تتنوع وفقًا له تلك الاتجاهات، بين رواية رومانسية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو تاريخية، إلى غير ذلك من المضامين.

وإذا كان من المستقر نقديًّا تعدد اتجاهات الرواية ومسمياتها وفق قضيتها الأساسية التي تلتف حول محورها عناصر بنائها الفني فإن ذلك يجعل الاصطلاح على هذا الاتجاه الجديد الذي يأخذ مسماه من محور الصراع الدائر فيه- وهو أعمال الجاسوسية أو الصراع المخابراتي- في سياقه النقدي الطبيعي؛ لأن المعيار في النهاية يرتبط بفنيات البناء وصدق التعبير عن القضية المطروحة بما يضمن انفعال القارئ، ويمكّن أهداف النص الأدبي في وجدانه.

---

(١) تزييف الواقع في أدب الجاسوسية، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الخامسة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٧م، صـ١١٦.



ورغم خصوصية الموضوع الذي ينتمي إليه هذا الاتجاه فإنه يلتقي من حيث عناصر البناء الفني مع غيره من اتجاهات الرواية الأخرى، وكأنه يأخذ من كل اتجاه بطرف، وهو ارتباط فني يجعل كتابات هذا الاتجاه جامعةً بين عدة مضامين من اتجاهات الفن الروائي، وفي مقدمتها الرواية التاريخية، باعتبار أن الرواية المخابراتية تسجيل لأحداث التاريخ ووقائعه، وتوثيق للماضي وصراعاته التي قد يكون الحاضر امتدادًا لها، ومن ثَمَّ فإن هذه الأعمال تدوين لصراع معلوماتي وعسكري يسجل معه تاريخًا من العداء الذي تؤكده أحداث الماضي، ويعمّقه الواقع أيضًا.

كما تأخذ روايات هذا الاتجاه من الرواية السياسية والوطنية ملامح واضحة، لاسيما أن هناك من أحداث تلك الروايات ما يأتي على هامش الصراع مع قوى الاستعمار، فتكون جزءًا من تصوير حركات التحرر، ومظاهر النضال الوطني ضد قوى الاحتلال أو قوى الشر الخفية، ويلعب هذا الصراع المعلوماتي دورًا مهمًّا في بناء الأحداث.

كما أن تلك الأعمال بما تستهدفه من تعزيز الشعور القومي بالقضية العربية لدى أبنائها، وتحفيز الوعي بطبيعة هذا الصراع والمخاطر التي تهدد هوية تلك الأمة من عدوها المتربص تلتقي التقاء مباشرًا مع الاتجاه القومي في الرواية.

نضيف إلى ذلك اعتماد بعض روايات الأدب المخابراتي على مغامرات عاطفية، أو أحداث تشكل في جانبها الإنساني ملمحًا من ملامح الرواية



الرومانسية، وهي قبل ذلك كله ترتبط ارتباطًا وثيقًا بسمات الرواية الواقعية في تجسيد أحداثها وشخصياتها، ومن ثمَّ فإننا أمام نوع من الفن الروائي تجتمع فيه خصائص وسمات فنية لعدة اتجاهات روائية، بما يؤكد ارتباطها العميق بهذا الفن.



## النشأة والمسيرة:

على الرغم من أن دراسة أي جنس من الأجناس الأدبية التي دخلت إلى الأدب العربي الحديث غالبًا ما ترتبط بدراسة نشأته في الأدب الغربي؛ لرصد أوجه التشابه في عوامل النشأة، أو الوقوف على الإرهاصات والتجارب الأدبية الممهدة له في أدبنا، فإن أي جنس أدبي دائمًا ما يثبت خصوصية البيئة الاجتماعية التي انتقل إليها- هذا دون أن نغفل قطعًا دور تلك الروافد والمؤثرات الأجنبية في وجوده وتطوره- من خلال التعبير عن القضايا أو الشخصيات التي تنتمي إلى تلك البيئة، وتصوغ مضمونه الخاص؛ بما يمنح النص الأدبي مصداقية التعبير عن واقعه.

فالرواية الفنية التي دخلت إلى أدبنا تأثرًا- من حيث الشكل- بالأدب الغربي أتت مخلصة لواقعها- من حيث المضمون- المرتبط بالبيئة المصرية حين عبرت عن الفلاح المصري، رغم تأثر هيكل في روايته "زينب" بالثقافة الفرنسية التي انكب على دراسة آدابها، ولكنه حين أراد أن يضع في إطار هذا التأثر المضمونَ الأدبيَّ لم ينفصل عن واقعه. فالرافد الأول الذي غذى هذا العمل «يتمثل في إحساس هيكل بالواقع المصري وعلاقته به، وهو يكشف في تعلقه بهذا الواقع عن محبة شديدة لكل ما هو مصري»[1].

وقد أتت الرواية المخابراتية في أدبنا مستجيبة في مضمونها وأحداثها

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م، صـ٣٢٣.



وطبيعة شخصياتها لمستجدات الواقع العربي، وما تقتضيه عوامل التطور في الفن الروائي، وبواعث دخول اتجاهات جديدة إليه.

فمنذ بدايات الصراع العربي الإسرائيلي شكلت حروب الجاسوسية جزءًا أساسيًّا من هذا الصراع الذي تقف وراءه القوى الغربية والأفكار الصهيونية ومخططاتها في منطقة الشرق الأوسط، حيث «برز النشاط الصهيوني في مجال الاستخبارات، وتنظيم شبكات التجسس مترافقًا مع مصلحة القوى الاستعمارية الغربية»(١).

ولم تقف محاولات المخابرات الإسرائيلية منذ بدايات هذا الصراع عند دورها المخابراتي/ المعلوماتي لتحقيق أهداف عسكرية أو سياسية، وإنما كان أحد أدوارها استهداف معنويات المواطن العربي، وإفقاده الثقة في ذاته.

وكانت كتب الجاسوسية محورًا من محاور الحرب النفسية التي تشنها على الأمة العربية، «فقد ظهر عديد من الكتب الصادرة عن جهاز المخابرات الإسرائيلية "الموساد"، وعن دور نشر مدعومة منه تمجد في بعض منها أعمالًا إسرائيلية، وتسفه في بعض آخر أفعالًا عربية، وتحاول القيام بعملية غسيل مخ لتفريغ العقل العربي- في الأجيال الجديدة بالذات- من محتواه»(٢).

---

(١) موسوعة الأمن والاستخبارات في العالم: الوطن العربي والموساد، د. صالح زهر الدين، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، جـ٧، صـ٦٩.

(٢) جاسوس في القاهرة: الحرب الخفية قصة العلماء الألمان في مصر، محمود مراد، توزيع الأهرام، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م، صـ٥.

فتلك الحرب النفسية جزء من صراع خفي يهدف إلى إيجاد عزائم خائرة غير قادرة على مواجهة التحديات، وربما عدم المبالاة بها وبتداعياتها، وهي جزء من خطط مخابراتية محكمة تستخدم فيها الأساليب الدعائية التي تستهدف وعي الأجيال وانتماءهم، وغرس مشاعر الانهزامية والضعف في نفوس المجتمعات.

وقد استطاعت نكسة ١٩٦٧م- وما سبقها من نكبة ١٩٤٨م التي عانى العرب فيها مرارة الانكسار أمام المليشيات الصهيونية المسلحة في فلسطين- أن تحدث تصدعًا قويًا في كيان الشخصية العربية، فكانت هزيمة نفسيةً- قبل أن تكون عسكرية- للمجتمع العربي الذي شعر بانهيار المشروع القومي الناصري أمام القوة الصهيونية ومن يدعمها من القوى الغربية، وانهيار المبادئ مع أجواء الزيف والخداع التي استيقظ على وقعها جيل النكسة، وهي صورة نفسية نلمحها مع الكتاب الذين «عادوا بأقلامهم إلى قراهم وريفهم، حيث الصدق والبراءة، وعدم التزييف، والتعامل اليومي الواقعي مع كل الموجودات والكائنات، فقد أفزعهم الزيف والخداع على المستوى الاجتماعي والإنساني»(١).

وهناك من تمرد على هذا الواقع في خطابه الروائي، فراح يبحث في أسباب تلك الهزيمة، ويعري الواقع في مكاشفة لا تقبل المواربة، ويبرز الأدواء الكامنة في عمق المجتمع، «متخلصًا من الشعارات الفضفاضة والتفاؤل الأبله،

(١) بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م، صـ٧٤.



مرتادًا طريق الجحيم. بعد انجلاء الأوهام؛ ليسائل المسكوت عنه في مناطق الذات والمجتمع»[1].

وبين هذين الصوتين اللذين يشتركان في الباعث، ويختلفان في التوجه النفسي لابد أن يكون ثمة ما يعمل - أدبيًا - على تعبئة الروح المعنوية، ومحاولة تصحيح الصورة التي شوهتها الهزيمة بما أحدثته من آثار نفسية لدى جيل تلك الحقبة، فظهرت كتابات إبداعية تبرز دور جهاز المخابرات ويقظته في الصراع المصري/ العربي الإسرائيلي، والوقوف أمام المخططات الصهيونية في المنطقة، وبعث الثقة في الشخصية العربية التي نالت منها النكسة.

كانت أولى الأعمال التي عرفها أدبنا العربي في هذا الاتجاه "قصتي مع الجاسوس" للكاتب ماهر عبد الحميد، وهو ضابط سابق بالقوات المسلحة المصرية، وأحد جنودها في حرب ١٩٦٧م، وقد نُشرت القصة عام ١٩٧٠م، وكتب أسفل عنوانها «أول عملية مخابرات مصرية تنشر تفاصيلها كاملة»، وتقوم على وقائع حقيقية، بطلها الكاتب، كان فيها عميلًا مزدوجًا لحساب المخابرات المصرية، واستطاع أن يوقع بجاسوس عربي الجنسية يقيم في مصر، ويعمل لحساب الموساد؛ لتنتهي الأحداث المثيرة التي تضمنت مراوغات عالَم الجاسوسية بإلقاء القبض عليه، وتقديمه للمحاكمة.

وقد أتت بخطاب الراوي/ السارد المشارك، معتمدًا كاتبها على تصوير المفارقات الشعورية والأبعاد النفسية لدى الشخصيات؛ لإضفاء أبعاد فنية في

---

(١) الرواية العربية ورهان التجديد، د. محمد برادة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار (٤٩)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط١، ٢٠١١م، ص٥٠.



خطابه القصصي، يرتفع بها عن تسجيلية الحكي في تدوين السيرة الذاتية، وتقريرية النص الوثائقي.

وقد انعكس الهدف الذي ارتبط بظهور هذا الاتجاه الروائي في كتابات ماهر عبد الحميد الأخرى التي توالت بعد ذلك لتمهد الطريق لهذا النوع من الإبداع في الأدب العربي، فكتب "كنت صديقًا لديان" (١٩٧٥)، وهي أيضًا قصة حقيقية استطاع أن يقف على تفاصيلها من بطلها الحقيقي، إلى جانب ما سمح به جهاز المخابرات المصرية العامة من معلومات.

وتقع الأحداث في الفترة التي سبقت حرب ١٩٧٣م، وتدور حول نجاح جهاز المخابرات المصرية في تجنيد أحد عملائها الذي استطاع أن يقيم علاقات قوية مع كبار الشخصيات والمسؤولين في تل أبيب، وأن يخترق دوائر صناع القرار بها، وفي مقدمتهم وزير الدفاع الإسرائيلي "موشي ديان".

وكتب ماهر عبد الحميد في الإطار ذاته قصته "جاسوس فوق البحر الأحمر" (١٩٧٧)، وإلى جانب تلك الأعمال الأدبية كتب عن دور المخابرات في الصراع العربي الإسرائيلي والتعريف ببعض عمليات المخابرات المصرية الناجحة، من خلال كتابيه "المفاجأة: دور المخابرات في حرب الشرق الأوسط" (١٩٧٤)، "عملاء من القاهرة" (١٩٧٦).

وبذلك يكون "ماهر عبد الحميد" هو رائد هذا الاتجاه في الأدب العربي محرزًا قصب السبق بأعماله الثلاثة التي مهدت الطريق لمن بعده في رصد حروب الجاسوسية في بناء أدبي.



وقد تهيأ لنجاح هذا الاتجاه الإبداعي الجديد على يديه عدة عوامل، أهمها:

١- اعتماده على تجربته الواقعية وخبرته العسكرية، ومراسه في هذا العالم الخفي، وارتباطه بجهاز المخابرات؛ ما مكن له الوقوف على المعلومات اللازمة في تفاصيل الأحداث، وتخطي أهم عقبات الكتابة في هذا الاتجاه.

٢- امتلاك ماهر عبد الحميد أدوات الحكي والقص قبل الدخول إلى الأدب المخابراتي، فبعد أن تحول بقرار من المجلس الطبي العسكري إلى عمل إداري في القوات المسلحة؛ لعدم قدرته على حمل السلاح بسبب إصابته البالغة في حرب ٦٧، قرر- كما أشار إلى ذلك في بدايات أحداث عمله الأول "قصتي مع الجاسوس"- أن ينشر مذكراته التي كتبها أثناء فترة العلاج بالمستشفيات العسكرية عن بعض معارك الصمود والمواقف البطولية للمقاتل المصري التي ضاعت مع آثار النكسة، وهي مذكرات رأى أنها «تكفل الرد- كتابة- على كل ما أذاعه العدو من أكاذيب إلى أن يأتي الرد الحاسم- قتالًا- يوم الثأر»[١].

وهذا الاستعداد للحكي الفني هيأ للكاتب أن يوظف أدواته- إلى حد بعيد- في تقديم الأحداث، وتجسيد الأبعاد النفسية والمفارقات الشعورية، والارتقاء بالعمل عن السرد الوثائقي الجاف إلى حيوية البناء الفني للرواية.

(١) قصتي مع الجاسوس: أول عملية مخابراتية مصرية تنشر تفاصيلها كاملة، ماهر عبد الحميد، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م، صـ١٦.

٣- طبيعة هذا النوع من القصص الذي تقوم أحداثه على وسائل التشويق الدرامي والصراع بين طرفين بما يوفر معه مقومات الإثارة الفنية والحكي المشوق لتتبع مسار الأحداث بما فيها من أجواء الغموض والترقب، فضلًا عما ترتبط به تلك الأعمال من إثارة مشاعر الحماسة الوطنية؛ بما يسهم بشكل كبير في شغف المتلقي بها، يؤكد ذلك نجاحها الجماهيري الواسع بعد تحويلها إلى أعمال درامية.

٤- طبيعة المرحلة التاريخية التي بدأ معها هذا الاتجاه الأدبي، حيث هيأت كثيرًا لاستجابة المتلقي وتجاوبه مع تلك الأعمال وما ترمي إليه، فقد صدر عمله الأول بعد عام من بداية حرب الاستنزاف التي بعثت في نفوس المجتمع الثقة، وشيئًا من الروح المعنوية التي أضعفتها النكسة في كثير من النفوس، وقد تنامى هذا الشعور بطبيعة الحال بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م التي سمحت بنجاح أكبر لتلك الأعمال، وكان توالي نجاحها امتدادًا لهذا الشعور الوطني المتنامي لدى المجتمع بكافة أطيافه.

ومع الأديب "صالح مرسي" (١٩٢٩- ١٩٩٦) انتقلت الرواية المخابراتية نقلة واسعة في الانتشار وطبيعة البناء الفني، فقد كان قبل الدخول إلى هذا الاتجاه الإبداعي روائيًا وقاصًا محترفًا، بدأ بكتابة أدب الرحلات وتوصيف حياة البحر وتجسيد بعض شرائح المجتمع، مما صقل موهبته الإبداعية التي ظهرت في رواياته ومجموعاته القصصية، منها "الخوف" (١٩٦٠)، و"زقاق السيد البلطي" (١٩٦٣)، و"البحر- من أدب الرحلات"،



(١٩٧٣)، و"السجين" (١٩٧٦)، وغيرها من الأعمال التي استلهم تجاربها من طبيعة ارتباطه بالبحر؛ نظرًا لطبيعة عمله، حيث قضى فيه فترات طويلة من عمره، فقد «عمل مساعد مهندس بالقوات البحرية في الفترة من ١٩٤٨م إلى ١٩٥٥م»[1]، وهو ما أسهم في اكتسابه خبرات حياتية واسعة ثقلت تجربته، فضلًا عن أعماله التي ترتبط برؤيته الاجتماعية.

كانت بداية صالح مرسي مع الأدب المخابراتي حينما طلبت منه إذاعة "صوت العرب" في بدايات عام ١٩٧٥م أن يكتب مسلسلًا إذاعيًّا عن الجاسوسية، وبناءً على طلب الإذاعة التقى الكاتب أحد رجال المخابرات العامة- السيد عمر- الذي أمده بالوثائق والمعلومات اللازمة ليستعين بها في بناء أحداث تلك الحلقات.

وكان إسناد كتابة قصص الجاسوسية من ملفات المخابرات العامة وعملياتها إلى صالح مرسي بإيعاز من رئيس الجهاز وقتها الفريق أول كمال حسن علي، وكان ذلك ضمن خطة خمسية وضعها لتصحيح الصورة السلبية التي لحقت بالجهاز بعد هزيمة ٦٧، واتهامات الفساد، وقضايا التعذيب التي مُثِل فيها للمحاكمة رئيس الجهاز في الفترة (١٩٥٧- ١٩٦٧) صلاح نصر وبعض العاملين بالجهاز، وكان منها قضية تعذيب الكاتب مصطفى أمين الذي تناول الجهاز بمقالاته في صحيفة الأخبار بحملة تشهير انعكست مع غيرها من أسباب على نفسية العاملين بالجهاز، وهو ما ترك انطباعات سيئة لدى

---

(١) ببليوجرافيا صالح مرسي رائد أدب الجاسوسية، إيناس علي أحمد. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. العدد (٧٦)، صيف- خريف ٢٠٠٩م، ص٣٠٥.



المجتمع، فضلًا عن الإضرار بصورة نظام جمال عبد الناصر أمام الشعب، فكان عليه أن يوظف الأدب والفن في تغيير تلك الصورة اتكاءً على دورهما في تشكيل وعي أفراد المجتمع[1].

ورغم أن صالح مرسي دخل إلى هذا الأدب على غير رغبة منه،[2] فقد انطلق بقوة في هذا الاتجاه، ونشر بعد أعماله المسلسلة في مجلة "المصور" مجموعته "الصعود إلى الهاوية" (١٩٧٦)، وهي عدة قصص واقعية تتناول الصراع المخابراتي بين الموساد وجهاز المخابرات العامة المصرية، وتتضمن ست قصص، أولاها: "وسقط القناع عن وجه الغريب"، وهي ذاتها أحداث "قصتي مع الجاسوس"، بيْدَ أنه تعامل مع "ماهر عبد الحميد" بوصفه إحدى الشخصيات البطولية لأحداث قصصه، ولكنها في النهاية لم تكن إلا إعادة مختزلة لأحداث أولى أعمال هذا الأدب بأسلوبه القصصي الخاص، مع اختلاف طريقة الحكي من الراوي المشارك في الأحداث إلى الراوي الغائب عنها، أما بقية أعمال المجموعة فهي: "جازية المصرية، القبطان، السوداني، المجهول، الساذج، الصعود إلى الهاوية".

ويجمع بين قصص المجموعة- رغم تعدد الأنماط الشخصية للجواسيس، والتفاوت الزمني الذي وقعت فيه الأحداث- معاني البطولة

---

(١) يُنظر: مشاوير العمر: أسرار وخفايا ٧٠ عامًا من عمر مصر في الحرب والمخابرات والسياسة، كمال حسن علي، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م، صـ٣٧٥ وما بعدها.

(٢) يُنظر: الصعود إلى الهاوية، صالح مرسي، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٦م، صـ٧- ٩.



والإخلاص والتجرد التي أراد الكاتب تجسيدها في رجال المخابرات المصرية، وتعميق مشاعر الانتصار، والمهارة في إدارة تلك الحرب الذهنية، وجميعها من أهداف هذا الأدب.

وقد أتبع هذه التجربة القصصية بروايته "الحفار" (١٩٨٥) التي تكشف عن إحدى جولات تلك الحرب الخفية، حيث «سجلت المخابرات المصرية انتصارها في عملية تعتبر في هذا العالم الخفي واحدة من أهم العمليات السرية»[١].

وتدور الرواية حول تفاصيل تدمير حفار اشترته إسرائيل للتنقيب به عن البترول بخليج السويس بعد هزيمة ٦٧؛ بقصد إظهار مدى تمكن الاحتلال من فرض سيادته على الأراضي المصرية وعجز الدولة أمام قوى الاحتلال، فضلًا عن استنزاف الثروات الطبيعية لمصر، ولكن لم يتم للإسرائيليين مخططهم بعد أن تم تدمير الحفار أثناء توقفه في ميناء مدينة أبيدجان، بعد نجاح مجموعة من رجال الضفادع البشرية التابعة للقوات البحرية المصرية- استطاعت الدخول إلى هذا البلد الأفريقي بشخصيات وهمية وفق خطة مخابراتية متكاملة- في زرع ألغام شديدة الانفجار أسفل الحفار.

ثم دخل هذا الأدب باب الروايات ذات الأجزاء المتعددة بروايته "رأفت الهجان: كنت جاسوسًا في إسرائيل" (١٩٨٦) من ثلاثة أجزاء، وتدور حول شخصية رأفت الهجان/ ديفيد سمحون الذي استطاع أن يدخل بخطة

---

(١) الحفار، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١م، صـ٢١.



وضعها ضابط المخابرات المصري محسن ممتاز إلى إسرائيل، وأن يعيش فيها لسنوات أمد خلالها جهاز المخابرات بمعلومات عسكرية حساسة عن تل أبيب، منها استعداد إسرائيل لشن عدوانها عام ١٩٦٧م، والرسومات الهندسية الخاصة بخط بارليف، كما استطاع تجنيد عدد من العسكريين الإسرائيليين لصالحه.

وقد أتبعها الكاتب بروايته "سامية فهمي" (١٩٩٠) من ثلاثة أجزاء، وتدور حول فتاة مصرية أوقعت- بالتعاون مع جهاز المخابرات المصرية- خطيبها عميل الموساد "نبيل سالم" وشبكته التجسسية التي استطاع أن يجند أفرادها لصالح إسرائيل، وتُظهر الرواية إلى جانب الصراع المخابراتي فيها الصراع العنيف بين الواجب الوطني وبين الجانب الوجداني في مغالبة سامية فهمي لعاطفة الحب القوية تجاه خطيبها.

وكانت آخر أعمال صالح مرسي في هذا الاتجاه رواية "دموع في عيون وقحة" (١٩٩٣)، وبطلها "جمعة الشوان" الذي عمل لخمس سنوات عميلًا مزدوجًا لصالح المخابرات المصرية، انتهت بحصوله على أحدث جهاز إرسال بعد سفره إلى تل أبيب.

ولم يكتفِ صالح مرسي بأعماله الإبداعية في أدب الجاسوسية، وإنما قدم- مثلما فعل مِن قبله ماهر عبد الحميد- للمكتبة العربية كتابات عن عالم المخابرات وأعمال الجاسوسية، فوضع كتابه "نساء في قطار الجاسوسية" من جزأين (١٩٩٠)، يتناول النساء اللائي وقعن في براثن الجاسوسية، وخضن عالم تلك الحرب الخفية. كما وضع كتابه "السير فوق خيوط العنكبوت"



(١٩٩٣) الذي يتناول تاريخ الجاسوسية ونشأتها في تاريخ الإنسان، وبعض وقائعها في الدول الغربية، متناولًا بعض الكتب التي تحدثت عن هذا العالم.

وقد مثلت أعمال صالح مرسي نقلة نوعية في مسيرة هذا الاتجاه، فقد أصّل بكتاباته وجود هذا اللون القصصي في الأدب العربي، فضلًا عن أنه وظف موهبته الفنية في هذا الاتجاه متخلصًا من بعض ما شاب أعمال "ماهر عبد الحميد" من هنات فنية ربما تفرضها طبيعة التجارب الأولية، ومستوى الموهبة والممارسة الإبداعية؛ حيث استطاع صالح مرسي بما لديه من تجربة إبداعية- فضلًا عن تأثره بقراءاته في أدب الجاسوسية بالأدب الغربي- أن «يصوغ من هذه الوقائع والمعلومات أعمالًا إبداعية، جاوزت التقيد بالتفاصيل والحقائق المرجعية؛ إذ اهتمت بالحقيقة الفنية أكثر من اهتمامها بالحقيقة التاريخية، وقامت على إعادة ترتيب الأحداث لتتناسب و"الحبكة" التي تحتفي بعنصر التشويق، بما يستلزمه هذا من حرية التدخل الفني في الوقائع، وأيضًا بما يستدعيه هذا من اهتمام بلغة الإبداع لا التقرير»(١).

فقد استطاعت أعمال صالح مرسي أن تجعل هذا الأدب أحد اتجاهات الرواية العربية المعاصرة؛ وأكدت- رغم التجاهل النقدي- وجوده الفني، فقد أخلص له، وجعله جزءًا أساسيًا من مسيرته الإبداعية، حقق له بقدر هذا الإخلاص نجاحًا وذيوعًا كبيرين، ولم يعد هذا الأدب مجرد عمل انطباعي لرجل ينتمي إلى القوات المسلحة أراد أن يسجل تجربته المخابراتية في عمل أدبي

(١) قاموس الأدب العربي الحديث، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م، صـ٢٨٢ بتصرف.



كما في تجربة ماهر عبد الحميد، وإنما شكلت أعمال صالح مرسي نموذجًا فنيًا ناجحًا في أدب الجاسوسية، يفسر معه تعدد طبعات رواياته، والنجاح الجماهيري الواسع لأعماله التي تحولت إلى دراما سينمائية وتلفزيونية، وهو ما يعكس بطبيعة الحال جمهور رواياته؛ حتى ارتبط هذا الاتجاه الروائي باسمه في الأدب العربي.

وقد خطت الرواية المخابراتية في الأدب العربي خطوات واسعة مع كتابات د. نبيل فاروق الذي تميز بغزارة نتاجه الأدبي، وارتباط فئة الشباب والناشئة بكتاباته، وهو ما أسهم في دخول تلك الفئة العمرية إلى قراءة هذا الأدب الذي عرف مع نبيل فاروق السلاسل الروائية، فقد ارتبط اسمه بسلسلة: "رجل المستحيل" التي امتدت إلى (١٦٠) جزءًا، على نحو متصل من الأحداث المترابطة، بالإضافة إلى (١٤) عدداً ضمن السلسلة ذاتها أسماها الأعداد الخاصة.

وتقوم السلسلة التي بدأت بقصته "الاختفاء الغامض" (١٩٨٦) على شخصية مخابراتية تمتلك قدرات معرفية عالية، ومهارات قتالية خارقة تمكنه من مواجهة كافة الصعاب في التصدي للمخططات العدائية التي يدفعها عن وطنه، وقد عرَّف بشخصية السلسلة في عددها الأول: «(أدهم صبري).. ضابط مخابرات مصري في الخامسة والثلاثين من عمره، يرمز إليه بالرمز (ن- ١).. حرف (النون) يعني أنه فئة نادرة، أما الرقم (واحد) فيعني أنه الأول من نوعه؛ هذا لأن (أدهم صبري) رجل من نوع خاص»[1]، واستمرت

(١) الاختفاء الغامض، د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦م، صـ٣.



السلسلة في أجزائها نحو (٢٢) عامًا. حيث انتهت بنهاية حياة البطل في قصته "الوداع" عام ٢٠٠٨م.

وتعتمد السلسلة في أحداثها على أجواء من الإثارة والتشويق، تمتزج فيها المهارة الذهنية بالمهارة البدنية، حاول الكاتب من خلالها إيجاد نموذج "البطل" الذي يجسد الشخصية الوطنية بأحداث ومواقف- رغم النصيب الذي تأخذه بعض تلك الأحداث من عنوان السلسلة- تسعى إلى تعزيز مشاعر الانتماء والتضحية، وبث روح العطاء الوطني في أرفع صوره، ولاسيما لدى الفئة التي ارتبطت بها، وهو معنى حمله العمل الأخير من السلسلة حين يتحدث عن نهاية هذا البطل النموذج: «إنه أسطورة، والأساطير لا تفنى ولا تموت أبدًا، وأسطورته بالتحديد مع تاريخها الحافل، ستظل حتمًا أسطورة فريدة في سجل الأساطير.. أسطورة خالدة، تحمل اسمًا شديد التميز لرجل واحد.. رجل حفر اسمه بحروف من ذهب في تاريخ التضحية والفداء.. رجل رفع راية (مصر) عالية حتى آخر لحظة في حياته.. رجل البطولة والبسالة والعطاء.. رجل المستحيل»[(١)]، إنها قيم وطنية مطلقة تستحث العطاء في نفوس أبناء الوطن بتلك الروح التي تجسدت في شخصية أدهم صبري الورقية، محاولًا أن يجعل منها- رغم ما بها من خيال خارق أحيانًا- واقعًا يجسد معاني الوطنية النبيلة.

---

(١) الوداع، د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١٦٠)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة. ٢٠٠٨م، صـ٣٠٢.

ولعله ليس من قبيل الصدفة أن يؤرخ الكاتب انتهاءه من أحداث السلسلة بتاريخ "السادس من أكتوبر" ٢٠٠٨م، وكأنه أراد أن يستدعي تلك الروح المعنوية العالية التي يحملها هذا التاريخ- يومًا وشهرًا- في نفوس المصريين.

وقد ظل ارتباط القارئ بأدهم صبري لسنوات على أنه شخصية وهمية لا وجود لها إلى أن كشف الكاتب في العدد الخامس والعشرين من سلسلة "كوكتيل ٢٠٠٠"- إحدى سلاسله الروائية- أنه شخصية حقيقية يعمل في جهاز المخابرات المصرية، كاشفًا عن علاقته بجهاز المخابرات العامة المصرية، والضابط (أشرف) الذي عرّفه بشخصية (أ. ص)، أو (أدهم صبري) رجل المستحيل؛ لينطلق حلمه في الكتابة عن تلك الشخصية.[(١)]

ولكن هذا التحول بالسلسلة كاملة- رغم نجاحها- من إطار الخيال إلى الأحداث التي تنتمي بشخصياتها وأحداثها إلى الواقع يثير بطبيعة الحال تساؤلات عن تلك الواقعية في ظل الأحداث الدرامية التي تنزع إلى افتعال واضح، ومبالغة في رسم شخصية (أدهم صبري) تدخل في إطار لا يقبله المنطق، «فهو يجيد استخدام جميع أنواع الأسلحة، من المسدس إلى قاذفة القنابل، وكل فنون القتال، من المصارعة وحتى التايكوندو، هذا بالإضافة إلى إجادته التامة لستّ لغات حية، وبراعته الفائقة في استخدام أدوات التنكُّر

---

(١) يُنظر: أوراق بطل، د. نبيل فاروق، سلسلة كوكتيل ٢٠٠٠، العدد (٢٥)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، صـ ٢١٩-٢٥٢.



و(المكياج)، وقيادة السيارات والطائرات، وحتى الغواصات، إلى جانب مهارات متعددة»[١].

كما أن الكاتب لم يوضح لنا- حين سرد فكرة "رجل المستحيل" في كتاب خاص- أنه كان على علاقة سابقة بجهاز المخابرات حتى يمده بتلك التفاصيل الدقيقة والممتدة لأحداث تلك السلسلة، وإنما أخبرنا عن حلم الصبا الذي ارتسم في خياله سنوات في انبهاره بالشخصيات المخابراتية التي رسمتها الدراما الغربية من أمثال: "أرسين لوبين، وشيرلوك هولمز، وردكامبول، وجيمس بوند"، وأخذت الفكرة تلح على ذهنه في تساؤلاته: «لماذا لا تكون لدينا شخصية مماثلة، تحمل كل مميزات تلك الشخصيات الروائية الشهيرة، وكل ما تبهرنا به، من تشويق وإثارة، مع قيم مصرية وعربية أصيلة، تناسب عقيدتنا ومجتمعنا»[٢].

بل إن الكاتب على العكس من ذلك أشار إلى قلقه الشديد حينما أرسلت إليه المخابرات العامة لأول مرة بشأن مراعاة بعض الضوابط التي يقتضيها الأمن القومي في نشر تلك الأعمال الأدبية المتعلقة بجهاز المخابرات، ونبهته- وفق ما سرد في كتابه- إلى «ضرورة خضوع مثل تلك الأعمال للمتابعة؛ نظرًا لما يمكن أن تسببه من مشكلات، ومن بلبلة غير مقصودة في أفكار من يقرؤها ويتابعها.. ومنذ ذلك اليوم، بدأت مرحلة جديدة من كتاباتي عن الجاسوسية والمخابرات.. مرحلة أكثر تخصصًا، وأكثر نضجًا، وأكثر خبرة»[٣].

---

(١) الاختفاء الغامض، صـ٣.

(٢) رجل المستحيل وأنا، د. نبيل فاروق، دار ليلى، القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ٧.

(٣) السابق، صـ٨٦.



وليت الكاتب اكتفى بتلك المواربة التي حملها تقديم أحد أعماله- عملية تل أبيب- في هذا الأدب: «هذه القصة لم تحدث من قبل.. أو ربما حدثت، أو أن بعضها حدث، وبعضها لم يحدث.. ضعها في عقلك حسبما يتراءى لك، ولكن المهم أنها تحمل توقيع الوطن.. توقيع (مصر)»[1].

ولكن أيًا كان مصدر السلسلة- الحقيقة أو الخيالَ- فقد أسهمت بصورة كبيرة في تأصيل وجود هذا الاتجاه في أدبنا العربي، واستطاعت أن تدخل جيلًا من الشباب- ارتبط من خلالها بهذا العالم الخفي- إلى أجواء تلك الصراعات التي لا يبتعد تجسيدها عن أهداف هذا الأدب في تعزيز المسؤولية الوطنية وتعميق الحس الأمني لديهم.

وللكاتب سلسلة روائية أخرى بعنوان: (حرب الجواسيس) تنتمي إلى هذا الأدب، وقعت في (١١) عددًا، بالإضافة إلى (٥) أعداد من الأعداد الخاصة في السلسلة ذاتها، ولكن أحداثها دارت حول الصراع بين أجهزة المخابرات العالمية.

وقد تنوعت كتابات الدكتور نبيل فاروق في هذا الأدب من حيث الشكل الأدبي- فضلًا عن تنوع كتاباته الأخرى من حيث النوع أو المضمون بين أدب الخيال العلمي، والقصة البوليسية، والأدب الاجتماعي- بين الرواية والقصة القصيرة، فقد خصص له الكاتب الصحفي عبد الوهاب مطاوع- رئيس تحرير مجلة الشباب آنذاك- صفحتين تحت عنوان: "صفحات من تاريخ

(١) أوراق بطل، صـ٧٢.



الجاسوسية" تتناول في شكل قصصي بعض وقائع هذا العالم الخفي، منها: "الصقر، الخطر الأحمر، العرَّاف، جاسوس بالتفصيل"، إلى غير ذلك من عناوينه القصصية.

وتعود روايات هذا الاتجاه إلى سرد الوقائع الحقيقية من ملفات جهاز المخابرات مع اللواء "فؤاد حسين" أحد رجال المخابرات الحربية، والملقب بصائد الجواسيس. فبعد انتهاء خدمته كتب روايته "الخيانة الهادئة: أول قصة تجسس حقيقية من ملفات المخابرات الحربية" (١٩٩٣)، وقد «وقعت أحداث هذه القصة ما بين هزيمة يونيو ١٩٦٧م، وانتصار أكتوبر ١٩٧٣م، وهي قصة واقعية من ملفات المخابرات الحربية المصرية، وهي تمثل جولة من معارك الحرب الخفية اليومية غير المعلنة بين المخابرات المصرية والإسرائيلية»[١]، وتدور أحداثها حول جاسوس يدعى "عاطف زايد" استطاع فرع مقاومة التجسس في المخابرات الحربية أن يوقعه في قبضته بعد معارك خفية.

وقد ألحق بهذا العمل قصته "جاسوس من الصرب: قصة من ملف المخابرات" (١٩٩٦)، وهي أيضًا قصة واقعية تدور حول جاسوس صربي محترف يدعى "فاسيل"، تخفى تحت ستار عمله الدبلوماسي بالقاهرة- حيث كان يعمل ملحقًا عسكريًا لبلاده- للتجسس على مصر لصالح إسرائيل، ولكنه سقط في أيدي المخابرات، ليطرد من مصر بعد إدانته بتهمة الجاسوسية، ويعود إلى بلاده ليحاكم فيها بالتهمة ذاتها، «وكان نجاح المخابرات في القبض على

---

(١) الخيانة الهادئة، فؤاد حسين، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩٣م، صـ٧ بتصرف.



هذه الشبكة الخطيرة من شبكات التجسس هو إحدى الركائز الهامة التي ساعدت على انتصارنا العظيم في حرب أكتوبر ١٩٧٣م المجيدة»[١].

ورغم أن نصوص هذين العملين جنحت إلى لغة تقريرية طغت على بنية السرد الأدبي وأبعدتها- إلى حد بعيد- عن المستوى الفني لسابقيها، ولكنها مثلت إضافة هامة في مسيرة هذا الاتجاه.

ومن الأصوات التي دخلت إلى ميدان تلك الكتابة الروائية الإعلامي "عبد الله يسري" بروايته "جاسوس ٣٨٨" (٢٠٠٨)، وهي أولى تجاربه الأدبية، وهي مأخوذة عن أحداث قصة تجسس حقيقية بطلها "جوهان لوتز" من يهود ألمانيا، والمعروف "بجاسوس الشامبانيا"، دخل إلى مصر بجواز ألماني مسيحي، تحت ستار رجل أعمال يهوى الخيل، واستطاع أن يخترق سلاح الفرسان المصري من خلال علاقاته الواسعة مع كبار ضباط الجيش آنذاك.

وقد استهدف الموساد من تجنيد "لوتز" ترويع العلماء الألمان في مصر باستخدام الطرود المتفجرة؛ لإفشال مشروع الصواريخ المصري، وانتهت قضيته بسقوطه في قبضة المخابرات المصرية، وتمت محاكمته بتهمة التجسس لصالح بلد عدو، وحكم عليه بالسجن المؤبد مع الأشغال الشاقة، ولكن بعد النكسة تم الإفراج عنه في صفقة لتبادل أسرى الحرب.

وقد أجاد الكاتب- إلى حد كبير- في تحويل المعلومات المتناثرة التي نُشرت عن قضية هذا الجاسوس ومحاكمته- فضلاً عن حرصه كما أشار في

(١) جاسوس من الصرب، فؤاد حسين. دار هاتييه للنشر. القاهرة، ١٩٩٦م، صـ٦.



مدخل روايته على تقصي بعض الحقائق من مصادر عاشت التجربة، وفي مقدمتهم المستشار سمير ناجي النائب العام آنذاك- إلى عمل فني تجاوز فيه التقرير المعلوماتي، متنقلًا في مشاهده بين وقائع زمنية ارتبط بها السرد في تشويق فني، معتمدًا على اللوحات السردية المقسمة إلى مشاهد زمنية ومكانية في تقديم روايته.

وقد حرص الكاتب على تضمين العمل صورًا من الحياة الاجتماعية وأنماطًا من الشخصيات الإنسانية لمجتمع تلك الحقبة أضافت إلى الرواية بُعدًا اجتماعيًّا، رغم أنها أتت خارج هذا الصراع المعلوماتي ولكنها ترتبط بأجواء تلك المرحلة وطبيعتها الاجتماعية، فضلًا عن أن الرواية وضعت فارقًا بين الصهيونية والمنظمات اليهودية وبين شخصية "اليهودي" التي جسدها "هارون" في تلك الرواية.

وكتب "إلهامي راشد" روايته "الثعبان" (٢٠١٣)، وهي من نسج خيال الكاتب، تبدأ أحداثها مع عام ١٩٩٠م، وتحكي قصة عالم مصري في مجال هندسة الطاقة الكهربائية والطاقة المتجددة، تم ترشيحه لبعثة تعليمية بحثية في لندن لمدة تسعة أشهر، وكان على جهاز المخابرات أن يضع "رشيد" تحت عينيه؛ خشية وقوعه فريسة- هو أو غيره من مجموعات المبعوثين إلى الأكاديميات الأوربية بشكل عام، والإنجليزية بشكل خاص- بين براثن الموساد في أثناء رحلته البحثية.

وتمضي الأحداث بتعاونه مع الجهاز؛ لينجو من تجنيد عناصر الموساد، وليتمكن بعد ذلك من تنفيذ خطة «الحصول على أدق البيانات والمعلومات

والتصميمات الهندسية لمشروع إقامة محطات توليد طاقة كهربائية ذات قدرات عالية باستغلال الرياح، وتشييد أكبر مجمع بالشرق الأوسط لإنتاج خلايا توليد الكهرباء من الطاقة الشمسية، واستغلاها لتحلية المياه لإنشاء مستوطنات جديدة على طول الحدود مع مصر»[1]، بالإضافة إلى دوره في محاولات الكشف- من خلال تجنيده لبعض العاملات بالأكاديمية العلمية- عن بعض عملاء الموساد من الجنسيات المختلفة في القارة الإفريقية بصفة عامة، والدول العربية بصفة خاصة.

والرواية مع ما فيها من مقاربة لفكرة أساسية في طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي- تؤكدها بعض الوقائع السابقة في تاريخنا الحديث، وهي استهداف الموساد للعلماء المصريين، إما بمحاولات تطويع إمكانياتهم العلمية لصالح أهداف الصهيونية ومنظماتها، أو بتصفيتهم منعًا لاستفادة أوطانهم منهم- ولكنها جاءت مفتقرة بشكل واضح إلى الحبكة في عناصر البناء الفني، ولاسيما الشخصيات والأحداث.

ملاحظات على هامش المسيرة:

باستقراء تلك المسيرة الإبداعية يتبين أمامنا عدة ملاحظات عامة وأساسية:

---

(١) الثعبان، إلهامي راشد، دار الفاروق للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م، صـ٢٢٥.

- أولًا: إسناد ريادة هذا الاتجاه في الأدب العربي إلى الروائي "صالح مرسي"، دون الإشارة إلى كتابات "ماهر عبد الحميد" التي مهدت الطريق لهذا الأدب بثلاثة أعمال، بل إن أعماله- فضلًا عن سيرته- قد سقطت من المراجع والببليوجرافيات التي تؤرخ لمسيرة الأدب الروائي العربي، باستثناء- بحسب ما وقع في يدي الكاتب- موسوعة الرواية العربية التي لم تورد له إلا عمله الأخير "جاسوس فوق البحر الأحمر"[1].

ومع سقوط كتابات ماهر عبد الحميد من مسيرة هذا الاتجاه في أدبنا العربي نجد من يقطع بأن صالح مرسي هو مؤسسه وكاتبه الوحيد، وأن أحدًا لم يسبق إليه[2].

وربما كان تميز كتابات صالح مرسي التي بلا شك العلامة الأكثر تميزًا في مسيرة هذا الاتجاه مسوغًا لارتباط هذا الأدب باسمه، ولكن لا يمكن أن يكون ذلك مسوغًا لأن نسقط أو نغفل- في سياق التأريخ لهذا الأدب- البدايات الأولى في هذا الاتجاه، وإن كان اللاحق أكثر تميزًا بمقاييس النقد الأدبي التي تحتكم إلى فنيات الخطاب الروائي.

(١) يُنظر: الرواية العربية: ببليوجرافيا ومدخل نقدي ١٨٦٥ - ١٩٩٥، د. حمدي السكوت، قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠٠٠م، جـ٤، صـ٢٢٣٠.
(٢) يُنظر: "رواية التجسس نوع أدبي جديد، د. الطاهر أحمد مكي. مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال. السنة الرابعة والتسعون، العدد (٨)، ١٩٨٧م، صـ١٧٥."، "وداعًا صالح مرسي: الكاتب كالبحر.. كلاهما لا يموت، محمود قاسم، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العام الخامس بعد المائة، العدد (٩)، سبتمبر، ١٩٩٦م، صـ١٣٢".



- ثانيًا: تأثر الخطاب السردي في تلك الروايات بالتكوين المعرفي للعسكريين، إذ لم يستطيعوا التخلص من حشد المعلومات العسكرية، أو إظهار قيم الجندية ومبادئها، أو التنظير لعلم التخابر ضمن إطار الحكي.

فنجد لدى ماهر عبد الحميد في "قصتي مع الجاسوس" حشدًا معلوماتيًا عن احترام الأوامر العسكرية وطاعتها على مر العصور، بدءًا من التاريخ الإسلامي مع "خالد بن الوليد" الذي تلقى أوامر قائده "عمر بن الخطاب" بالعزل إرساءً لمبادئ العسكرية التي تقتضي طاعة الجندي لقادته، وانتهاءً بالمحاربين الألمان في الحرب العالمية الثانية الذين قاتلوا بإخلاص وطاعة دون النظر إلى الأهداف السياسية التي يقاتلون من أجلها[١].

كما أفرد الكاتب فصلًا كاملًا في القصة ذاتها للحديث عن مفهوم التجسس، وأنواع الجواسيس، وسماتهم النفسية والسلوكية الغالبة، ومهاراتهم المعرفية، ونماذج من السلوكيات التي قد تدخل في الثرثرة المضرة- دون قصد- بمصلحة الدولة أمام الغرباء ممن يسترقون السمع لأية أخبار أو معلومات يوظفونها في نشاطهم التجسسي[٢].

ولم يختلف الأمر لدى فؤاد حسين، فقد احتشدت قصته "جاسوس من الصرب" بتفاصيل إدارية وروتينية دقيقة عن طبيعة عمل الملحق العسكري، والاختبارات النفسية والقانونية التي تجرى في اختياره، ونظام العمل بالمكاتب العسكرية بالسفارات[٣].

(١) يُنظر: قصتي مع الجاسوس، صـ٢٣- ٢٥.

(٢) يُنظر: السابق، صـ٩٨- ١٠٩.

(٣) يُنظر: جاسوس من الصرب، صـ١٣- ١٥.



وقطع الكاتب مسار السرد/ الحكي في القصة ذاتها بالحديث عن الأهداف الأساسية لأجهزة المخابرات، ومفهوم "المخابرات الإيجابية، والمخابرات الوقائية"، ودور كل نشاط منها ومهامه في تأمين أمن الدول وسلامتها(١).

- **ثالثًا**: دخول الأدب المخابراتي إلى السرد القصصي في الرواية والقصة القصيرة، فقد بدأ "صالح مرسي" أولى أعماله في هذا الأدب بمجموعته القصصية "الصعود إلى الهاوية"، كما كتب "نبيل فاروق" بمجلة "الشباب" قصصًا قصيرة من تاريخ الجاسوسية وأحداثها، غير أن هذا الاتجاه ارتبط بالرواية؛ لأنه أدب تعتمد نصوصه على التفاصيل والمعلومات: وهو ما يفسر اعتماد كثير منه على السلاسل الروائية كما لدى نبيل فاروق، أو الروايات ذات الأجزاء المتعددة كما لدى صالح مرسي.

- **رابعًا**: عدم انقطاع مسيرة الأدب المخابراتي مع انتهاء الصراع العسكري وعقد اتفاقيات سلام بين مصر وإسرائيل، رغم أن هذا الاتجاه نشأ في أدبنا العربي تلبية لطبيعة المرحلة التاريخية التي أعقبت النكسة- ولم يأتِ تأثرًا بالأدب الغربي رغم أسبقيته- وهي مرحلة فرضت أن يكون الأدب جزءًا مهمًا في الصراع العربي الإسرائيلي؛ وما يفسر ذلك هو امتداد الصراع في تلك الحرب الخفية التي ستبقى جزءًا من طبيعة العلاقة بين العرب ومخططات الصهيونية، يؤكدها سقوط شبكات التجسس وعملاء إسرائيل بين الحين الآخر ممن سقطوا في مستنقع الخيانة، واستطاع جهاز المخابرات الإيقاع بهم وتقديمهم للمحاكمة، مثل: صبحي مصراتي وولده وابنته، وعماد إسماعيل وشريكه عزام

(١) يُنظر: السابق، صـ١٠٤- ١٠٥.



عزام، وسمير عثمان، وشريف الفيلالي، والدبلوماسي عصام الصاوي، ومحمد العطار، وغيرهم، وهذه الشبكات وغيرها مما لم يكشف عنها قد تكون يومًا مادة لعمل روائي يضاف إلى مسيرة هذا الاتجاه في أدبنا.

وهذا الامتداد إحدى النقاط المؤكدة لخصوصية نشأة هذا الاتجاه في الأدب العربي في ارتباطه ببواعثه وظروفه السياسية الخاصة، رغم البطء الشديد في مسيرته الإبداعية.

فإذا كان هذا الاتجاه قد نشط في الأدب الغربي مع اندلاع الحرب الباردة متأثرًا بنشاط أعمال الجاسوسية بين الدول الحليفة؛ بحيث تصدرت روايات ذلك الأدب الجديد قوائم المبيعات، إلى أن فقد بريقه مع انتهاء الحرب الباردة، وتغير الأوضاع السياسية(١)، باعتبار أن التحول إلى سياسة الوفاق قد تصيب كُتَّاب الجاسوسية بالارتباك والتشوش؛ نظرًا لفقدان العدو الأساسي(٢)، فإن بواعث هذا الاتجاه في أدبنا العربي قائمة لا تنقطع؛ ومن ثَمَّ فهو بحاجة إلى كتابات ترسخ وجوده وأهدافه- دون أن تتجاوز تلك الكتابات بطبيعة الحال اعتبارات الأمن القومي التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بطبيعة موضوع هذا الأدب- في ذاكرة القارئ العربي ووجدانه، باعتبار أن ذلك ضرورة وطنية وقومية تقتضيها أهميته، قبل أن يكون ضرورة أدبية.

---

(١) يُنظر: أدب الجاسوسية: جون لوكاريه وتحول جديد، أماني عبد الحميد، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العام التاسع بعد المائة، العدد (٢)، فبراير، ٢٠٠١م، صـ١٨٣.

(٢) يُنظر: أدب البوليس والجواسيس: البحث عن الذات في عالم الجواسيس، فؤاد كامل، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثامنة والتسعون، العدد (٧)، يوليو، ١٩٩١م، صـ١٧٢.



## أهمية الرواية المخابراتية:

إذا كان من الثابت أن فنون الأدب لها من الغايات ما يجعلها تتجاوز مجرد تحقيق المتعة الفنية لجماليات الإبداع؛ فإن ذلك يجعلنا نبحث عن الأبعاد الأخرى التي تضاف إلى الأهمية الفنية لروايات هذا الاتجاه؛ بما يحقق النظرة الشاملة في دراسة النص الأدبي، من خلال البحث عن رسائله- اجتماعية، أو وطنية، أو إنسانية- مثلما نبحث عن وسائله في تحقيق غاية هذا الإمتاع الفني.

ويتوفر للرواية المخابراتية عدة وظائف/ رسائل أساسية تبرز مدى أهميتها التي تؤهلها لأن تحظى باهتمام نقدي أكبر، منها:

١- يشكل مضمون الصراع الرئيسي في الرواية المخابراتية نقطة جامعة تلتقي عندها مختلف التيارات والتوجهات الاجتماعية والسياسية.

فقد تحمل الرواية الاجتماعية رؤية خاصة بصاحبها، لها منطلقاتها وأفكارها التي من الممكن أن تصطدم مع اتجاهات روائي آخر يحمل رؤية مختلفة في معالجة القضية ذاتها.

وقد يكون التوجه الذي تحمله إحدى الروايات السياسية مخالفا لتوجهات أخرى لها أيدلوجياتها وأفكارها الخاصة دون أن يشكل ذلك كله انسلاخًا من المسؤولية الوطنية. ولكن في هذا النوع من الروايات لا يقبل أبدًا أن يكون هناك تباين في توجهات أو آراء تتعلق بمصلحة الوطن التي يلتقي فيها الجميع على هدف واحد، إذ يشكل الباعث الوطني أحد أهم الأسباب التي تقف وراء ظهور هذا اللون في أدبنا العربي.



٢- علاقة هذا الأدب بالصراع العربي الإسرائيلي تجعل الرواية المخابراتية عملًا فنيًّا يتخطى بُعدَه الذاتي أو المجتمعي؛ ليكون أدبًا قوميًّا متصلًا في مضمون قضيته بعمق الهوية العربية التي يهدد أحدَ مقوماتها الإضرارُ بمصالح أي من تلك الأوطان؛ وهي بذلك تشكل أحد مظاهر القومية في الأدب العربي، والتعبير عن الشخصية العربية بهمومها وأهدافها المشتركة، اتكاءً على «الصلة الوثيقة بين تطور الهمّ القومي وتطور الهم الروائي، وهو ما ينعكس على الجنس الأدبي/ الروائي بوجه خاص من بدهية أن الرواية بطبيعتها فن قومي»(١).

فرغم أن أحداث هذا الاتجاه الروائي وصراعاته تدور في ظاهرها بين جهازي المخابرات المصري والإسرائيلي فإن تحت هذا السطح صراعًا لا يستثني أحدًا من الكيان العربي الواحد الذي يعبر عنه مفهوم القومية، وهو ما يؤكده مقطع من إحدى تلك الروايات:

«منذ أن اكتشف عادل مكي علاقة نبيل سالم بلويز جولدمان، أو شيرلي هايمان وهو يحفر وراء كافة التفاصيل التي يمكن التوصل إليها عن تلك العلاقة التي استشعر خطرها منذ الوهلة الأولى.. لم تكن خطورة لويز تخفى عليه بطبيعة الحال، ذلك أن تلك الفتاة لعبت أدوارًا شديدة التأثير والخطورة منذ أن كانت في باريس واستطاعت هناك أن تنفذ إلى مجتمع الشباب الجزائري

(١) الاتجاه القومي في الرواية، د. مصطفى عبد الغني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد (188)، أغسطس، ١٩٩٤م ص٥-3 بتصرف.



إلى حد دفع المخابرات المصرية إلى الدخول معها- أو مع الموساد بتعبير أدق- في جولة دفعت تلك الفتاة الزرقاء العينين في النهاية، وبعد صراع شاق استمر قرابة عامين، إلى مغادرة باريس والاختفاء لفترة عادت بعدها للظهور في روما.. لتبدأ على الفور جولة أخرى أكثر عنفًا، جولة منيت فيها المخابرات الإسرائيلية بهزيمة دفعتها إلى إعادة لويز إلى تل أبيب».

(سامية فهمي، جـ١، صـ38)

فطرف المواجهة أو الصراع يوحده المصير القومي المشترك مهما تعددت الأقطار؛ وهو ما يُدخل هذه الأعمال بعمق في الاتجاه القومي للرواية العربية.

٣- قد تلعب تلك الأعمال مع وصولها بصورة ما إلى الأعداء دورًا مهمًّا في إحداث هزيمة نفسية للمجتمع إزاء الشعور بتفوق الخصم الذي يتصدع معه بطبيعة الحال وهْم التفوق المزعوم؛ وهو ما يمثل دورًا أساسيًّا في لعبة هذا الصراع المعلوماتي- بأبعاده الأمنية والنفسية- الذي يقوم عليه العمل المخابراتي، «فعندما عرض مسلسل "رأفت الهجان" في البلاد العربية، ووصل إلى الجمهور الإسرائيلي عن طريق البث الأردني أثار ضجة كبيرة هناك، واضطر السياسيون للتدخل بقولهم إنه إذا كان المصريون قد فرحوا برأفت الهجان فإنهم زرعوا خمسين رأفت هجان، ورغم ذلك لم يستطيعوا الحد من آثار العمل»[١].

(١) ورست السفينة في مرفئها الأخير: الموت يمنع صالح مرسي من تلبية نداء النورس، تحقيق: إيهاب الحضري، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٣)، ٢٥/ ٨/ ١٩٩٦م، صـ٩ بتصرف.

وقد سبق عرض المسلسل صدور الرواية التي كان لها أثر بالغ في إحداث ضجة داخل المجتمع الإسرائيلي، بعد أن نشرت صحيفة (يدعوت احرونوت) الإسرائيلية تحقيقًا صحفيًا موسعًا حول تلك الفضيحة المخابراتية التي نالت من دولتهم بعد أن نجح المواطن المصري رأفت الهجان- أو رفعت الجمال- في النفاذ إلى شخصيات سياسية وعسكرية نافذة، وأن يكوّن داخل بلادهم إمبراطورية اقتصادية، استطاع التخفي وراءها لإمداد وطنه بأدق المعلومات، وهو ما دفع رئيس الموساد آنذاك إلى الاعتراف بتلك الهزيمة بقوله: «من حق المصريين الآن الاستمتاع بنجاحاتهم التي حققوها»[(١)].

وهذا الدور المؤثر يتنامى بطبيعة الحال مع الترجمات التي تأخذ طريقها إلى بعض تلك الروايات، والتعريف عالميًا بها، وبالأخص أعمال صالح مرسي التي تُرجم بعضها إلى الصينية والفرنسية واليوغوسلافية.

٤- تسهم أحداث هذه الروايات في تعزيز الانتماء، والشعور بالمسؤولية [illegible]، والوقوف على الصراع المفتوح الذي لا يتحدد بمرحلة أو فترة نزاع، ومن ثمَّ فهي حين تسرد في وقائعها أحداثَ الماضي، وتبرز حقائق التاريخ وصراعاته الممتدة مع أعداء استقرار الشعوب وسلامتها، فهي أيضًا تكتب للحاضر والمستقبل.

٥- تؤدي تلك الروايات دورًا مهمًّا في تعميق ثقة الفرد بوجود سياج وطني قويٍّ يحمي مكتسبات وطنه من أي اختراق أو تهديد، فضلًا

---

(١) ضجة إعلامية داخل إسرائيل حول كتاب "رأفت الهجان"، جريدة الشرق الأوسط، العدد (٣٣٧٢) السنة العاشرة، الأحد ٢١/ ٨، ١٩٨٨م، صـ٧.

عن العمل على استعادة تلك الثقة التي قد تتصدع نتيجة أخطاء أو كبوات يمر بها الجهاز في حقبة ما من تاريخه، وهذه الأهمية تتعلق بأحد أهم الأسباب التي وقفت وراء نشأة هذا الاتجاه في الأدب العربي، «ففي أعقاب حرب يونيو عام ١٩٦٧ سرى في القاهرة، كما في جميع البلدان العربية - وربما في العالم كله - اعتقاد راسخ بأن المخابرات الإسرائيلية قد استطاعت الوصول إلى نخاع الجهاز الحاكم في مصر.. وأنها مخابرات "لا تقهر"، ولا سبيل إلى التغلب عليها!!» [(١)].

فقد ارتبطت أولى أعمال صالح مرسي بهذا الهدف التصحيحي لتلك الثقة التي استطاعت أن تنال النكسة منها، والعمل على تغيير تلك القناعة الراسخة التي سادت مشاعر قطاع عريض من المجتمع آنذاك، فمن شأن تلك الأعمال أن تعمق ثقة كل مؤمن بهويته وقوميته في قدرة وطنه على التصدي لمخططات الإضعاف التي يروجها أعداؤه، بل «تؤكد عبقرية الإنسان العربي الواعي وذكاءه الخارق في وجه كل الأساطير التي يفبركها العقل الإجرامي الصهيوني ليظهر تفوقه أمام الخصوم» [(٢)].

وفوق ما أحدثته النكسة من شعور سلبي لدى الكثيرين حاولت تلك الأعمال الفنية العمل على تغييرها كانت هناك صورة أكثر سوءًا - أسهمت فيها

---

(١) الصعود إلى الهاوية، صـ٩١.

(٢) موسوعة الأمن والاستخبارات في العالم: ملف الاستخبارات الإسرائيلية، جـ٦، صـ١٤١.

بعض الأقلام وبالأخص كتابات الصحفي مصطفى أمين- في أذهان المجتمع تلاحق هذا الجهاز، ليس لدى المدنيين فحسب بل والعسكريين أيضًا، فماهر عبد الحميد الذي ينتمي إلى القوات المسلحة لم يكن يعرف عن هذا الجهاز إلا أنه معتقل سري يدخل إليه البريء دون جريرة ليخرج منه مذنبًا:

«كانت كل معلوماتي عن هذا الجهاز الحيوي أنه مجموعة سراديب وأقبية يدخل إليها الأبرياء ليخرجوا منها مذنبين».

(قصتي مع الجاسوس، صـ٥٢)

ويعكس مقطع سردي في إحدى روايات صالح مرسي الصورة ذاتها لدى ضابط القوات المسلحة "عزيز الجباني" الذي أتاه قرار نقل إلى جهاز المخابرات فاحتج رافضًا النقل حتى لا يكون- وفق الصورة الذهنية لديه عن الجهاز- جاسوسًا على مواطنيه:

«عندما عرف من الضابط الكبير أنه نقل إلى المخابرات العامة ثار وهاج وماج واحتج ورفض أن يكون جاسوسًا على مواطنيه، وأن يتحول من ضابط إلى واشٍ وكاتب للتقارير... استمع إليه الضابط الكبير في صبر، وقد أدرك أنه لا يعرف شيئًا عن عمل المخابرات».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٣٠)

٦- قد يشكل الأدب المخابراتي رادعًا لدى بعض النفوس الضعيفة من الوقوع فريسة لقوى الشر: فانتهاء صراع الرواية بوقوع (الجاسوس) في قبضة الأمن من الممكن أن يشكل دورًا وقائيًا يحول دون الوقوع في براثن التجنيد العدائي ضد مصالح الوطن.



كما أن تلك الأعمال قد تلعب من جهة أخرى دورًا تنويريًّا بطبيعة المخاطر أو المخططات التي تتربص بالمجتمعات في الخفاء، ومن ثمَّ تؤدي دورها في إيقاظ الوعي لدى المواطن، وتعميق الحس الأمني لديه بتعاونه في مواجهة تلك المخططات باعتبارها مسؤولية مشتركة:

«مكافحة التجسس ليست عملا منوطًا بمجموعة من الرجال فقط، إن هذه المكافحة مسئولية كل مواطن وكل مواطنة، مسئولية كل لسان».

(قصتي مع الجاسوس، صـ١٠٦)

فمن شأن هذه الأعمال أن تعمق الوعي الاحترازي لدى الفرد مما قد يقع فيه عن غير قصد، ويضر بمصالح وطنه، ومن ثَمَّ تأتي أهمية العمل على انتشار هذا الأدب؛ «ليقرأ المواطنون، فيعرفون أن كثيرًا في حياتنا اليومية، وفي بساطة متناهية، وبعبط أحيانًا، حين نتحدث، أو نقرأ، أو نرحل، أو نتسكع، أو نقلق، قد تكون عظيمة الفائدة لجاسوس مندس بيننا»[1].

٧- مما تكشفه تلك النصوص في أحداثها بعض الوسائل أو المداخل التي يتكئ عليها الموساد وعملاؤه في تجنيد الجاسوس:

«إنهم إذا ما وقع اختيارهم على إنسان ما، بحثوا عن نقطة الضعف فيه، ثم بدأوا يضغطون عليها، ثم إذا ما سيطروا عليها تمامًا أصبحوا مسيطرين عليه فيستجيب هذا كل ما في الأمر، إن استجابة واحدة لأمر واحد تنقل الإنسان

(١) رواية التجسس نوع أدبي جديد، صـ١٧٥.



من عالم إلى عـالم، إن خطـوة واحـدة هـي بدايـة طريـق طويـل نحـو الخيانـة، نحو الجحيم».

(الصعود إلى الهاوية، صـ٥٣)

فقد تشكل أحداث تلك الأعمال دورًا وقائيًا له أهميته في مواجهة أعمال الجاسوسية، من خلال التعريف ببعض الوسـائل والمداخل التـي يـستخدمها أعداء الـوطن في اسـتدراج أبنائـه إلى هاويـة الخيانـة، وهـذا مـا وعـاه رئـيس المخابرات العامة المصرية الأسبق كمال حسن علي الـذي أشـار في مذكراتـه إلى أهمية تلك الأعمال الأدبية والفنية في تعزيز الوعي بالوسائل التـي تمثـل غطـاء لمخططات الجاسوسية: «لاشك أن عرض مثـل هـذه الأفـلام أو المسلـسلات التلفزيونية مثل قصة رفعت الجمال أو (رأفت الهجان) تعمل على زيـادة وعـي الجماهير بالأمن القومي المصري، فكم واحد من أبنائنا على قلتهم قد بدأ تورطه في أعمال ضد الأمن القومي المصري بعـد اسـتدراجه إلى جمعيـات أو مـنظمات مختلفة تخفي أهدافها وراء أغراض نبيلة كالسلام أو الإنسانية أو غيرها، ودونما وعي منه تنفذ المنظمة إليه من إحدى نقاط ضعفه إلى أن يفتح عينيـه ذات يـوم فإذا هو غارق في الخيانة حتى أذنيه»(١).

وبعد وقوع النكسة كان أحد أهم المخططات الإسرائيلية لتمكين واقـع الهزيمة في نفوس المجتمـع العـربي، والإبقـاء عـلى هـذا الأمـر المفـروض هـو استغلال الشباب الذي تدافع نحو السفر إلى أوربا هربًا من واقع بلاده:

(١) مشاوير العمر: أسرار وخفايا ٧٠ عامًا من عمر مصر في الحرب والمخابرات والسياسة، صـ٣٨٢.

«ففي تلك الأيام التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧م نشطت المخابرات الإسرائيلية نشاطًا في محاولة لاستغلال ذلك التمزق الذي دفع أعدادًا هائلة من الشباب المصري دفعًا إلى أوربا».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٥٥)

وكان المدخل إلى تنفيذ هذا المخطط المخابراتي هو استقطاب هؤلاء الشباب إلى مهاوي الرذيلة التي أنشأت لها إسرائيل بيوتًا في أنحاء أوربا، لتكون مرتعًا للملذات ضعاف النفوس من الشباب العربي، حتى يصبحوا صيدًا ثمينًا بين يدي الموساد:

«كان الشوان الآن يعرف الكثير من مدارس الجنس واللذة، أو كما تعودوا أن يطلقوا عليها "بيوت المتعة" التي كانت إسرائيل قد أنشأت منها العشرات في جميع أنحاء أوربا خصوصًا بعد نكسة ١٩٦٧م؛ لجذب الشباب العربي من كل مكان إلى حيث الجنس والخمر والمخدرات والمتعة في أبشع صورها».

(دموع في عيون وقحة، صـ١٦١)

وتحتفظ كل قصة في الأدب المخابراتي بمداخلها الخاصة التي يحاولون من خلالها إيقاع فريستهم، كالتدليس ببعض المفاهيم والشعارات، كما في "قصتي مع الجاسوس" التي تخفى فيها الجاسوس العربي "محمد صبحي" وراء ادعاءات إيمانه بالقومية وتضحيته في سبيلها، في محاولة فاشلة لتجنيد ضابط القوات المسلحة ماهر عبد الحميد.

وقد يكون المدخل إلى شَرَك الخيانة إغداق المال لتحقيق شهوة الثراء السريع كما حدث في تجنيد "الجازية" بمجموعة "الصعود إلى الهاوية"، أو استغلال الواقع النفسي الذي يخلفه الفقر الذي أوقع "سمير" في حبائل الموساد بقصة "المجهول" في المجموعة ذاتها، أو الإغراء بالهدايا السخية والملذات، كما في جاسوس الشامبانيا "لوتز" الذي جعلها سبيلًا إلى إقامة علاقات واسعة مع كبار الضباط في مصر آنذاك؛ من أجل الحصول على المعلومات والبيانات المطلوبة في أعماله التجسسية لصالح الموساد في رواية "الجاسوس ٣٨٨".

أو يكون المدخل هو التغني بقيم الحضارة الغربية وتزيين وجهها القبيح، كمحاولات "توني" عميل الموساد في رواية "الثعبان" التخفي وراء قيم التحرر الزائف من أية عصبيات عرقية، وإيهام ضحيته بالمعاني الإنسانية المجردة؛ لإفقاده بهذا الزيف مقومات الانتماء لهويته.

وقد يكون المدخل ادعاءات العمل من أجل السلام العالمي الذي يؤخذ التغني به وسيلة من وسائل إيقاع الضحية التي يأخذها بريق الشعارات إلى الوقوع في شرك الخيانة، كما في قصة الفتاة المصرية "عبلة كامل" في قصة "الصعود إلى الهاوية" لصالح مرسي، وهي فتاة كانت تدرس في جامعة السوربون، أوقعها ضابط الموساد قبل الإفصاح عن هويته من خلال دعوتها إلى العمل سرًا لحساب منظمة سرية تسعى لنشر السلام العالمي، وهي الحجة ذاتها التي حاولت عبلة كامل بعد تورطها أن تجند بها صديقها في القاهرة.

ومن ثم نلحظ تطورًا وتنوعًا في تلك المداخل إلى الجاسوسية، فبدأت بتوظيف الجنس والإغراق في الملذات الحسية، ثم أخذت في الاعتماد على



وسائل غير تقليدية للإيقاع بفريستها دون أن تثير حولها شكوكًا تكشف مخططاتها، «فالجاسوسية التقليدية أخذت تتراجع منذ نهاية الحرب العالمية الثانية لتحل محلها هيئات أكثر حرصًا وتسترًا على أعمالها، تشمل جمعيات الصداقة، والروابط الأدبية، والمراكز الثقافية، ومنظمات الشباب مما لا يثير الشكوك حول نواياها»[1].

٨- ما تكشفه هذه الأعمال من بطولات وطنية وفدائية لهؤلاء الجنود المجهولين بتجرد وتنكر كاملين في حماية الوطن من شأنه أن يثير حماسة العطاء والوفاء في النفوس، ولاسيما لدى الشباب، فضلًا عن أن تلك الأعمال تحمل في طياتها تكريمًا معنويًا لهؤلاء الجنود، وهو ما يلخصه مقطع سردي بأحد أعمال صالح مرسي:

«يمكن لأبسط العقول البشرية ذكاء أن يكتشف الفرق بين المصريين والإسرائيليين، وإذا لم نكن في مجال تفاخر إلا أن الموضوعية تستلزم منا دراسة أسلوب مخابرات كل منهما؛ لنتعرف على معالم الطريق بلا تحيز..»

**(الصعود إلى الهاوية، صـ٣٢)**

ومن ثمَّ حرص بعض كُتَّاب الأدب المخابراتي على إرساء تلك المعاني منذ عتبات النص الأولى، من خلال إهداء العمل إلى رجال المخابرات، أو إلى جيل الشباب؛ تحقيقًا لمعنى الوفاء، واستثارة قيم العطاء الوطني، باعتبارهما من أهم أهداف تلك الأعمال، وما تقوم عليه أحداثها، بدءًا من "ماهر عبد

(١) القاموس السياسي، صـ١١٦٣.



الحميد" في قصتي مع الجاسوس" الذي جعل إهداءه: «إلى ذلك الإنسان الذي لم تشاهد- تحت الضوء- صورته، ذلك الجندي الشجاع الرابض- دائمًا- في موقعه، ذلك الذي يعمل في صمت وإنكار للذات، إلى رجل المخابرات المصرية العملاق.. أهدي قصتي».

وفؤاد حسين في روايته "الخيانة الهادئة" الذي قدم إهداءه: «إلى الجنود المجهولين.. حراس أسرار الوطن الذين تسهر عيونهم ليل نهار لحمايته من عقارب الجاسوسية وثعابين الخيانة».

أما صالح مرسي فقد قدم إهداءه في رواية "رأفت الهجان: كنت جاسوسًا في إسرائيل": «إلى شباب مصر»، وتكرر الأمر أيضًا في روايته "سامية فهمي" التي أتى إهداؤه فيها: «إلى الجيل الجديد، عساه أن يجد في جيلنا بعضًا من أحلامه!"، بينما في روايته: "دموع في عيون وقحة" كان الإهداء: «إلى شباب مصر.. إلى الرجال الذين عانوا كما لم يعانِ أحد عندما وقعت هزيمة ١٩٦٧م قاصمة للظهر، ولم يكونوا قد قصروا في واجب!.. وإليهم- نفس الرجال- الذين تحملوا العبء صابرين، واستمروا في حماية الوطن والدأب على العمل، واقتحام الخطر حتى تحقق نصر ١٩٧٣م».

٩- هذه الروايات بأحداثها المستمدة من الواقع تعد تأريخًا دقيقًا لمراحل ممتدة من الصراع بين الأمة العربية بمصيرها المشترك ومقومات وحدتها، وبين الصهيونية وما وراءها من قوى غربية داعمة لأهدافها، ومن ثَمَّ فإن تلك الأحداث جزء من الواقع والمستقبل اللذين يتشكلان من صراع الماضي الممتد.



كما تشكل بعض الأحداث التي تأتي على هامش السرد تأريخًا لوقائع من التاريخ العربي، فغالبًا ما يحرص الروائي على تضمين أحداثه وقائع تاريخية وسياسية يحاول من خلالها أن يُدخل القارئ إلى إطار المرحلة الزمنية التي تقع فيها أحداثه.

ففي رواية "الحفار" يقدم الراوي أحداثًا تاريخية تنقل المتلقي إلى تلك المرحلة الزمنية التي يتتبع في إطارها- يناير من عام ١٩٧٠م تحديدًا- مسار الأحداث وتطورها والأجواء السياسية التي ترتبط بطبيعة المرحلة، فأخذ يرصد عبر سرده جولات عبد الناصر العربية، ما بين اجتماع القمة الخامس في الرباط، والمحادثات الثلاثية بينه وبين رئيسي ليبيا والسودان معمر القذافي وجعفر النميري آنذاك، وزيارته إلى الخرطوم وخطبته الشهيرة فيها، ليقدم بين كل ذلك تأريخًا دقيقًا رغم اقتضابه لواقع المنطقة في تلك الحقبة، كما رصد بعض مظاهر الصراع العربي المسلح مع العدو الصهيوني:

«كانت المنطقة تمور بالأحداث الجسام، والأحداث كانت سريعة ومتلاحقة ودامية، فلقد أعلن قبل شهر عن تكوين الجيش الشعبي الفلسطيني، والاشتباكات بين مصر وإسرائيل لم تكف يومًا واحدًا، اشتباكات عنيفة، دوريات مصرية تعبر القناة إلى سيناء لتدمر المواقع وتقتل الجنود وتعود بالأسرى، إبادة مجموعة كاملة من الضفادع البشرية الإسرائيلية كانت تحاول عبور قناة السويس، قوات السعودية والأردن والمقاومة تدخل معركة لمدة ٢١ ساعة مع قوات العدو، إسرائيل تشن هجومًا على جزيرة شدوان الصخرية عند مدخل خليج السويس، الهجوم يفشل، ويفقد الإسرائيليون ثلاثين قتيلًا

وعشرات الجرحى، شدوان تتحول إلى ملحمة بطولة يتحدث عنها العالم، الفلسطينيون يفجرون ثمانية أطنان من المتفجرات في ميناء إيلات الحربي، مقتل عشرين وإصابة عشرات آخرين.. بعدها بأيام نسفت الضفادع البشرية المصرية سفينتين حربيتين إسرائيليتين في إيلات أيضًا، السفينتان كانتا محملتين بالدبابات والمصفحات والذخيرة، وكانتا تستعدان لمغامرة حربية على الشواطئ المصرية.. كانت الأحداث سريعة ومتلاحقة ويومية ولاهثة في نفس الوقت».

(الحفار، صـ٥٧)

ولا يقف هذا التأريخ عند الجوانب السياسية التي تعكس طبيعة هذا الصراع المحتدم، وإنما تتشكل في بعض تلك الأعمال لوحات سردية ترسم ملامح من المجتمع المصري، ولاسيما في مرحلتي ما قبل النكسة وما بعدها كما في "الجاسوس ٣٨٨" التي يرسم الكاتب في أحد مقاطعها جانبًا من جوانب طبيعة بعض المصريين الذين وجدوا "الحشيش" مهربًا من واقعهم الانهزامي إبان سنوات النكسة، مهما كلفهم ذلك وأتى على أسرهم الجائعة:

«هناك نوع من الرجال يُفكر في زيادة دخله وفاعليته في عمله وتحسين مستوى حياته وأسرته، لكنه يهرب من الواقع بالحشيش الذي يسيطر على عقله بشكل دائم، آلاف المصريين في هذه الأوقات يتركون أسرهم يتضورون جوعًا ليدخروا بضعة جنيهات لمتعة الحشيش الذي أصبح عادة شبه يومية».

(الجاسوس ٣٨٨، صـ١١١)



ويقدم مقطع حواري من الرواية ذاتها صورة عن مستوى الحريات الذي كان يعيشه المواطن في المرحلة الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية، من خلال حوار بين مندوب الرئاسة وممثل البوليس السري الذي كان عينًا ترقب الجميع، طلاب الجامعات ورجال الثقافة والفن وغيرهم، وهو ما يعكس معه مستوى حرية المواطن وخصوصيته:

«ممثل البوليس السري: إحنا عنينا على العامة وعلى الكل، عيونًا منتشرة في كل مكان، جرسونات، باعة جائلين، شحاذين، حراس العمارات، باعة الجرائد، حتى المثقفين والفنانين.

ممثل الرئاسة: ياريت تغيروا من المصادر دي شوية؛ لأن ريحتكم فايحة، وروايات محفوظ والسينما مش سيباكم.

ممثل البوليس السري: إحنا يا فندم طورنا من مصادرنا.. ميكروفوناتنا مزروعة في تليفونات المصلحة، في المكاتب، والشقق المفروشة، وفي زوايا التماثيل واللوحات الفنية.. صحيح ما بتجبش شغل زي ماسح الأحذية أو الشحاذ، بس إحنا بنوع مصادرنا.. وكله في خدمة البلد والثورة يا افندم».

**(الجاسوس ٣٨٨، صـ٢١)**

١٠- تمثل الرواية المخابراتية- وبالأخص أعمال صالح مرسي- تعريفًا بتلك المؤسسة الحيوية من مؤسسات الدولة المصرية- أعني جهاز المخابرات العامة- ورغم أنه تعريف متواضع ولكنه يكتسب أهميته من ضآلة المعلومات الأولية عن تاريخ هذا الجهاز الوطني،



«فالمشكلة أن المعلومات لدينا عن هذا الجهاز محدودة، والكثير مما يدور حوله يدخل في باب النميمة أو الخيال، والمعنى أنك يمكن أن تعثر في المكتبة على عشرات الكتب والدراسات حول جهاز الـ (C.I.A)، أو (الموساد) وغيرهما، لكن فيما يخص المخابرات المصرية لن تجد إلا أقل القليل»[١].

فمن رواية "رأفت الهجان" عرفنا البداية الغريبة التي ارتبط بها إنشاء جهاز المخابرات المصرية، حين أقيم في بقعة نائية على أطراف القاهرة في بناء مهجور من ساكنيه، وذلك في أوائل عام ١٩٤٩م ليكون مستشفى للأمراض النفسية أقامه طبيب شاب ثري، وفي منتصف عام ١٩٥١م توقف المستشفى عن استقبال مرضاه وأغلق بعد سفر صاحبه، وبعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م، تم شراء المبنى من والد الطبيب في منتصف عام ١٩٥٣م، وبعد بضعة أشهر عُلِّقَتْ على المبنى المهجور لافتة مكتوب عليها "إدارة البحوث والإنشاء" دون أن يعرف أحد أو يفهم مدلول هذا الاسم، ولا إلى أية وزارة أو مصلحة حكومية تنتمي تلك الإدارة الغامضة التي لا يعرف أحد ما يدور فيها، ولا يدخلها إلا عدد محدود للغاية من الأشخاص، هذا المبنى الغامض لم يكن في واقع الأمر إلا مبنى "جهاز المخابرات العامة المصرية" الوليد الذي انتقل بعد ذلك إلى حدائق القبة[٢].

(١) بيان المخابرات العامة، حلمي النمنم، المصري اليوم، مؤسسة المصري للصحافة والطباعة والنشر، السنة الثامنة، العدد (٢٨٦٦)، الأربعاء ١٨/ ٤/ ٢٠١٢م، صـ١٣.
(٢) يُنظر: رأفت الهجان: كنت جاسوسًا في إسرائيل، صالح مرسي، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨، جـ١، صـ١٠٩ - ١١٤.

وفي الرواية ذاتها رصد الكاتب مراحل التطور التي شهدها الجهاز، والتغييرات الجوهرية فيه التي يمكن اعتبار انطلاقتها الحقيقية في مطلع عام ١٩٥٧م الذي تم فيه وضع نظام متكامل لإدارات الجهاز واحتياجاته، والدورات التدريبية المتخصصة في قواعد هذا العلم وقوانينه، والتحق بها من وقع عليهم الاختيار بعد اختبارات سرية صارمة ودقيقة. وكانت أولى هذه الدورات في منتصف شهر يوليو عام ١٩٥٨م[(١)].

تلك المعلومات وغيرها التي تتعلق بالجهاز بل وبقوانين هذا العالم شديد السرية كانت روايات صالح مرسي المخابراتية مصدرها الوحيد، بحكم ما حظي به من قرب، وإن لم تمنع تلك الثقة من فرض قيود وتحفظات على العديد من المعلومات والوثائق، سواء بعدم السماح بنشرها، أو بمنع الاطلاع على تفاصيلها كلية.

١١- يعكس الأدب المخابراتي جانبًا إنسانيًّا له أهميته، وهو الصراع الأبدي القائم بين الخير والشر في تاريخ الإنسان، فما دام أن هناك مجتمعات بشرية سيبقى الخير والشر في صراع لا ينقطع، وستبقى "الجاسوسية" إحدى وسائل هذا الصدام.

---

(١) يُنظر: السابق، جـ٢، صـ٤٢٢- ٤٢٥.

## معوقات الانتشار:

على الرغم من تلك الأهمية التي تحتفظ بها الرواية المخابراتية، وقدرتها على أن تخلد أسماء مهمة في تاريخ الإبداع العربي الحديث، وفي مقدمتهم صالح مرسي، وأن تحقق نصوصها قبولًا واسعًا لدى المتلقي، فإن هناك معوقات تقف دون أن تأخذ حيزها المطلوب بين اتجاهات الإبداع في الأدب العربي، ساهمت في عدم إقبال الروائيين على هذا الاتجاه، أو أن تشكل تجاربها حضورًا لائقًا بين اتجاهات الرواية العربية، من هذه المعوقات:

١ - صعوبة الحصول على المعلومات التي يلزم توافرها في بناء أحداث الرواية، فهناك لاشك عشرات الملفات السرية لدى جهاز المخابرات التي يمكن أن تثري أحداثها مسيرة هذا الأدب.

ومع أن صالح مرسي هو الكاتب الوحيد الذي حظي بقرب من الجهاز، جعله يُختص دون غيره- حتى من العسكريين أنفسهم الذين خاضوا بتجاربهم الأدبية هذا العالم- بمعلومات دقيقة تساعده في كتاباته عن هذا العالم شديد السرية والخفاء والغموض فإنه رغم ذلك لم يستطع أن يخفي في مسار سرده تساؤلاته التي تحمل دهشته عن السر وراء إخفاء جهاز المخابرات بعض التفاصيل التي لا يرى الكاتب مبررًا في عدم إظهارها رغم إلحاحه الشديد، كما في حديثه عن رفض الجهاز الإفصاح عن اسم الشخصية الإسرائيلية التي استطاع الهجان من خلالها أن يحدد بدقة موعد النكسة:



«لسنا ندري ما هي الحكمة في اعتراض جهاز المخابرات المصري على ذكر هذا المصدر الإسرائيلي الذي لا يرقى الشك إلى معلوماته.. خاصة وأنه انتقل- مع رأفت الهجان- إلى العالم الآخر منذ سنوات!».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٧٧)**

وفي موضع آخر- بالإضافة إلى مواضع عديدة تكررت في الرواية- يبدي مرارة فشله في الحصول على خطابات رأفت الهجان التي كان يرسلها إلى أخته شريفة عن طريق جهاز المخابرات العامة:

«مرة أخرى فشلنا في الحصول على أي من هذه الخطابات رغم المحاولات العديدة التي وصلت إلى حد الإلحاح، بحجة أنها سلمت إلى رأفت، وأن خطابات رأفت سلمت إلى شريفة، هذا.. رغم يقيننا من أنهم لابد يحتفظون بكل نسخة من هذه الخطابات دون التفريط في واحد منها.. وحتى الآن فإننا لم نصل إلى سر التمسك بالسرية في أمر كهذا!!!».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٧١٠)**

ومع أنه بطبيعة الحال هناك اعتبارات ينبغي مراعاتها في تبرير تلك السرية المطلقة التي تحكم التعامل مع وثائق ومعلومات يتنافى كشف الغطاء عنها مع مقتضيات الأمن فإنه من وجه آخر لا ينبغي أن نضيع حق الذاكرة الأدبية في الاحتفاظ بما تفتخر به الأجيال المتعاقبة عبر إطار إبداعي روائي أو درامي، ولن يتأتّى ذلك إلا بالإفصاح- دونما إخلال بتلك المقتضيات والاعتبارات- عن بعض البطولات والتفاصيل التي تزخر بها تلك الملفات،



لاسيما وأن التجربة الإبداعية بهذا الاتجاه أثبتت أن الأعمال التي تستند إلى حقائق الواقع- سواء ممن عاشوا التجربة، أو ممن استطاعوا الاطلاع على تفاصيل العمليات عن طريق تعاون جهاز المخابرات، أو حتى من اطلعوا على تفاصيلها مما تم السماح أمنيًا بنشره عبر وسائل الإعلام- قد أعطت حبكة فنية أقوى من تلك التي تعتمد على خيال الكاتب دون استناد لأحداث فعلية.

وقد وجدنا حرص كتاب تلك الأعمال- باستثناء رواية "الثعبان" التي أشار صاحبها عبر غلاف روايته إلى أنها من وحي خياله- على تأكيد انتماء أعمالهم إلى أحداث فعلية؛ لأنه أدب يرتبط بالواقع وحقائقه التي لا يمتلكها إلا من لديهم تلك المعلومات.

٢- إهمال الدراسات الأدبية والنقدية لهذا الأدب الذي يراه البعض نقلًا لوقائع حقيقية، يفتقر معها لخيال الإبداع، رغم ما سجلته تلك الأعمال من حضور كبير في ذاكرة المتلقي ووجدانه.

فالكاتب يجتزئ من تفاصيل هذا الواقع وحقائقه ما يصوغ به خطابه السردي؛ لتأتي الحقيقة في صورتها الفنية التي تمتزج فيها المتعة الفنية بمعايشة الواقع، «فالعمل الفني- بالضرورة- يختلف عن الواقع لا من حيث ترتيب الأحداث فقط، ولا من حيث البناء أيضًا، فثمة أسرار لا يمكن ومن المستحيل أن تبوح بها الأجهزة مهما مر عليها من سنين أو أعوام، وإن على الكاتب أو الأديب أن يصوغ "قصة" بالمعنى العلمي لهذه الكلمة تحوي الواقع ولا تشوهه»(١).

(١) تزييف الواقع في أدب الجاسوسية، صـ١٢٠.



فنظرة البعض إلى تلك الأعمال على أنها مجرد صورة للواقع تفرض على الكاتب مسارًا محددًا للأحداث، وأدوارًا بعينها للشخصيات، فضلًا عن مساحة دور الخيال في بنية الأحداث هي نظرة يرى أصحابها أنها تلغي دور المبدع في صياغة هذا العالم الروائي، ويصبح العمل الإبداعي معها مجرد "تقارير أدبية"، وتلك النظرة بطبيعة الحال تسقط معها نماذج رائدة في أدبنا الروائي؛ إذ إن «هذا يعني بالضرورة أن نلغي من أدبنا العربي روايات مثل "بداية ونهاية"، و"اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، فالأولى استقاها محفوظ من طلب تقدمت به أسرة لنيل المساعدة من إدارة الأوقاف، وقت أن كان يعمل هو بالأوقاف، والثانية كانت مأخوذة من قصة السفاح محمود أمين سليمان، ونشرت في الصحف المصرية كلها وقتها، بكافة تفاصيلها، بل إذا أخذنا بهذا المعيار لشطبنا الرواية التاريخية كلها»(١).

وهناك من التجارب الذاتية ما تحول إلى أعمال أدبية ناجحة رغم اعتمادها أيضًا على تفاصيل وأحداث واقعية، دون أن ينال ذلك من أدبيتها، كما في "سارة" للعقاد، و"الأيام" لطه حسين، و"سجن العمر" لتوفيق الحكيم، وغيرها من الأعمال الفنية التي أخذت حقها من الدراسة النقدية دون أن تسقط طبيعة النص السردي للسيرة الذاتية أدبية تلك النصوص؛ لأن ما يجمع بين تلك الأشكال تقديم صورة من الواقع الإنساني، بأسلوب يقوم على

(١) هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسي تجاهله النقاد حيًا وجاملوه ميتًا، حلمي النمنم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف- خريف ٢٠٠٩م، صـ٢٩٤.



الانتقاء، وتكثيف السرد على حدث دون غيره، وشخصية دون غيرها، وتقديم الواقع النفسي وصراعاته إلى غير ذلك من الأدوات السردية التي ترتفع بالنص عن الشكل التقريري الباهت، وتمنحه عنصر التشويق والمتعة الفنية.

ويذهب د. صلاح فضل إلى أن تجاهل النقد الأدبي لتلك الأعمال رغم وقوعها في قلب الإبداع الروائي الخلاق يعود إلى أنها «حظيت بجماهيرية فائقة عن طريق المسلسلات التلفزيونية مما جعلها تتجاوز منطقة الأدب البحت لتدخل في منطقة الصورة»[1].

ويرى الكاتب - فضلًا عن شيوع عدد من المقولات الصحفية الانطباعية المتسرعة في الحكم على تلك الأعمال - أن «احترام هذه القداسة الشعبية المكرسة»[2] هو السبب الأول في قصور النقد المنهجي في تناولها، وهو رأي يتفق مع من يرى أن «سطوتها الوطنية ومجدها العالي الذي تحقق في نفوس الناس بمن فيهم النقاد لم يترك النافذة مفتوحة لأي اجتهادات»[3].

وقد يكون من بواعث هذا الإهمال النقدي النظر إلى تلك الأعمال على أنها روايات للترفيه اعتمادًا على تكثيف عنصر الإثارة في أحداثها، أو أنها

---

(١) صالح مرسي لماذا تجاهله النقد؟، تحقيق: مصطفى عبد الله، عمرو الديب، صحيفة الأخبار، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، السنة الرابعة والأربعون، العدد (١٣٨٢٢)، ٢١/ ٨/ ١٩٩٦م، صـ١٢.

(٢) عين النقد على الرواية الجديدة، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، صـ١٦٥.

(٣) عن صالح مرسي وجمهوره: أبدًا لم يكن النقد ضروريًا، د. خليل فاضل، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٥)، ٨/ ٩/ ١٩٩٦م، صـ٣١.



روايات لاستعراض بطولات تاريخية ووطنية تخاطب في المتلقي عاطفته الانفعالية، ومن ثَمَّ لا يرون فيها أهدافًا فنية، رغم ما يمتلكه هذا الاتجاه الروائي من أهمية قد لا يمتلكها غيره من اتجاهات الرواية الأخرى.

٣- طبيعة الصراع الذي تقوم عليه تلك الأعمال قد يفرض عليها أنماطًا متكررة من الشخصيات: "ضابط مخابرات، عميل موساد، بائعة الهوى، ....."، فضلًا عن النتيجة المتوقعة التي تجعلها محصورة في إطار فني محدود يتجسد في الصراع المعلوماتي بين جبهتين، رغم ما تحتشد به تلك الأعمال من جوانب إنسانية في بناء شخصياتها ومسارات أحداثها، وما تعكسه من مظاهر اجتماعية وحقائق تاريخية، بما يمنحها أبعادًا ومضامين أخرى تتجاوز بها طابع هذا الصراع المتكرر في بنيتها.

٤- ما ينبغي توفره في كاتب هذه الروايات من مهارة فنية واستعداد خاص يستطيع من خلالهما أن ينقل الأحداث من حَرْفيتها إلى مدار الخيال الروائي مع الاحتفاظ بحقيقتها، وتوفير فنيات النص الروائي وجمالياته.

## بين المخابراتية والبوليسية:

مع تعدد اتجاهات الفن الروائي وتطور أنماطه ظهرت القصة البوليسية "أدب الجريمة" التي لاقت قبولًا- رغم قلة مبدعيها- لدى الناشئة والشباب، وليس ثمة خلاف بين الدارسين والنقاد في أن رواية الجاسوسية أو الأدب المخابراتي هي ابنة الرواية البوليسية، فقد أصبحت تلك الأخيرة بطبيعة بنائها «نوعا أدبيًا أمًا (من الأمومة) للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس»[1].

وربما كانت طبيعة تلك العلاقة بين الروايتين التي تحكمها علاقة الأصل بالفرع- فضلًا عمّا بينهما من سمات فنية وبنائية مشتركة- سببًا أوقع د. نبيل فاروق في خلط جعله ينسب سلسلة "رجل المستحيل" إلى الأدب البوليسي في التعريف الذي حمله غلاف الأعداد كاملة: «رجل المستحيل سلسلة روايات بوليسية للشباب زاخرة بالأحداث المثيرة»، رغم تأكيد الكاتب في التعريف بشخصيته على انتمائها إلى عالم المخابرات، فضلًا عن أحداثها كذلك.

ولا تبتعد الرواية البوليسية بطبيعة الحال عن الرواية المخابراتية من حيث موقف بعض النقاد من أدبيتها، «فالرأي السائد في أوساط النقد الأدبي أن الرواية البوليسية مستبعدة تماماً من مجال الأدب، فلا يوليها النقاد أي اهتمام،

---

(١) رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، محمود قاسم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، صـ٢١.

ولا يـذكرونها- إذا اضـطرتهم الدراسـة أو المقارنـة إلى الإشـارة إليهـا- إلا موصوفة بالرخص والابتذال»[١].

كما تلتقي الروايتان في طبيعة الحبكة الدرامية التي تغلب على بنائهما، من غموض الأحداث، وأجواء الإثارة والمغامرة في صراع دائر بين طـرفين ينتهـي لصالح أحدهما، إلى جانب البعد الإجرامي المشترك بينهما، وارتباطهما بـالواقع أحداثًا وتخيّلا؛ ومن ثَمَّ فهما يبتعدان عن أية أحداث خارج المنطق أو المعقـول، وإلا أُفسِد تخيل المتلقي.

وهذا التداخل بينهما جعل بعض الكتاب يستغلون سمات بناء الأحداث فيهما، ففي الرواية البوليسية «ابتدع كتاب هـذه النـصوص مـسارب وحقـولًا أخـرى لـربط الحـوادث بعـوالم الجاسوسـية والإرهـاب وفـضاءات الجـنس والاقتصاد والسياسة والجنون والغرابة المقلقة»[٢]؛ ومن ثَمَّ فإنه من الـوارد أن تتداخل بعض أحداث هاتين الروايتين.

ولكن مـع هـذا التلاقـي ثمـة أوجـه اخـتلاف ونقـاط فاصـلة، تقـيم خصوصية واضحة وفارقة لكل نوع منهما، من أبرز تلك النقاط:

---

(١) الرواية البوليسية، عبد الرحمن فهمي، مجلة فـصول، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس، ١٩٨٢م، صـ٣٩.

(٢) التخييل ولغة التشويق: مقاربـة في البنـاء الفنـي للروايـة البوليـسية في الأدب العـربي، شعيب حليفي، مجلة فصول، الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب، القـاهرة، العـدد (٧٦)، صيف- خريف ٢٠٠٩م، صـ٦٤.



١- قد تأخذ الرواية البوليسية في اختلاق أحداثها هدف التشويق والإثارة الذي يجعل من الإمتاع طابع التسلية في فك لغز الجريمة، وتتبع مشاهد المطاردة ووسائلها، وإثارة الفضول الإنساني في اكتشاف الآتي وتتبع مسار الأحداث بشد الانتباه في حل هذا اللغز، بينما في الرواية المخابراتية يختلف الأمر، إذ يعتمد عنصر الإثارة فيها على المراوغة والتضليل، وتضييق فرص الحصول على تحقيق مكاسب معلوماتية بشتى الوسائل البشرية والتقنية.

٢- من المألوف أن تأخذ أحداث الرواية البوليسية بُعدًا خياليًا يعتمد على خيال الروائي في اختلاق تلك الأحداث ونسجها؛ وهذا ما يفسر اتصالها الوثيق بأحداث بعض اتجاهات الرواية الأخرى التي قد يأتي على هامشها وقائع إجرامية أو مطاردات بوليسية، بينما يعتمد بناء الرواية المخابراتية- في الأعم الأغلب- على الحقائق الصارمة، والشخصيات التي تنتمي بقوة إلى الواقع، بما يجعل المعلومات والوثائق التي تتوفر للكاتب جزءًا أصيلًا في بناء أحداثها.

٣- اختلاف درجة الخصومة بين طرفي الصراع ينعكس على أهميته وأثره، ففي الرواية البوليسية يكون الصراع متعلقًا بارتكاب جريمة في حق فرد أو جماعة بعينها، ولكن في الرواية المخابراتية يتعلق الصراع بأمن وطن بأكمله؛ ومن ثمَّ يكون أكثر احتدامًا في بواعثه، وما قد يترتب عليها من آثار، «فالعملة الصعبة في العصر الحديث لم



تعـد أوراقًـا نقديـة، ولا أرصـدة ذهبيـة بقـدر مـا أصـبحت "معلومات"، إن المعلومات ومعرفة هذه المعلومات، أو القدرة على إخفائها أو تحريكها، أو استعمالها أصبحت هي الأسلحة الفتاكـة في هذا العصر"[1].

ولذلك فـإن النظـر إلى الشخـصيات يختلـف في كلتـيهما، ففـي الأدب المخابراتي ينظر إلى بطل القصة على أنه بطل قومي، حتى في (الجاسوس) الـذي يعد مجرمًا في نظر من أوقعه، فهو لدى مجنديه بطل يخدم أهدافهم الوطنية.

٤ - على الرغم من أن المغامرة والمخـاطرة والمراوغـة مـن الأمـور التـي تجمع بين الروايتين ولكن العنف المصاحب لتلك الإثارة هو السمة الغالبة على الرواية البوليسية، بينما «العنف لـيس هـو سـيد روايـة التجسس»[2]، فالمغامرة في الرواية المخابراتية تعتمـد عـلى الـذكاء والقـدرة الذهنيـة أكثـر مـن المهـارة البدنيـة، فـضلًا عـن أجهـزة إلكترونية تسهم في تنفيذ مخططات الجاسوسية، وهو ما أشـار إليـه صالح مرسي في موقف بعض النقـاد مـن الخلـط بـين الـروايتين: «بعض النقاد يعتبرونها رواية بوليسية مع أنها ليست لها علاقة مـن قريب أو بعيد بالبوليسية، هو عمل خاص بالذكاء»[3].

---

(١) عالم من زجاج، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القـاهرة، الـسنة الثالثـة والتسعون، العدد (١١)، نوفمبر، ١٩٨٥م، صـ١٤٧.

(٢) رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، صـ٣٣.

(٣) صالح مرسي: الصحف اليهوديـة رشـحتني لجـائزة نوبـل في الخيـال، أجـرى الحـوار: انتصار دردير، مجلة الكواكب، تصدر عن مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد (٢٠١٩)، ١٠/ ٤/ ١٩٩٠م، صـ١١.

٥- تختلف البواعث الإجرامية التي تقف وراء أحداث الروايات البوليسية عما يحرك دوافع الإجرام في أحداث الرواية المخابراتية، حتى وإن التقتا أحيانًا في رغبة الثراء.

فالعِرقية والمرجعية العقائدية والانتماءات القومية وتصادم المصالح القومية سياسيًّا واقتصاديًّا أهم وأبرز ما يقف وراء مخططات الجاسوسية ومآربها؛ وهو ما يفسر انتماء الشخصيات في الرواية البوليسية- في الأغلب الأعم- إلى ثقافة اجتماعية واحدة، تتفق في مفاهيم واحدة، بعيدًا عن النوازع النفسية التي تتحكم في سلوك هذه الشخصيات داخل عالم الرواية، أو التزام أطراف بتلك القيم دون آخرين، بينما في الرواية المخابراتية التي يقع الصراع فيها بين دولتين أو أكثر تختلف الثقافات والانتماءات بمرجعيات واعتبارات عدة.

٦- ارتباط أحداث الرواية البوليسية وشخصياتها بالواقع الاجتماعي يجعلها مرآة عاكسة لبعض الأدواء الاجتماعية ورصد الظواهر السلبية وطبيعة العلاقات الإنسانية التي تتجسد أبعادها في الأحداث وما فيها من أشكال العنف والخروج على القانون، وانتشار الجريمة ومظاهر الانحراف ومستوياته، والعلاقة بين السلطة والشعب، إلى غير ذلك؛ ومن ثَمَّ «يمكن الحديث عن الرواية البوليسية باعتبارها رواية اجتماعية، بفضاءاتها وما تقاربه تخييليًّا ينطلق من قضايا المجتمع، الجريمة والفساد والعقاب،



وليس رسالة أخلاقية»[1] بينما لا تمتلك الرواية المخابراتية دقة هذه الوظيفة في رصد الواقع الاجتماعي، وإنما يعبر جوهرها عن واقع حضاري في صراع المجتمعات الإنسانية ومصالحها.

٧- قد تكون هناك مسوغات في الظروف الاجتماعية والأبعاد النفسية تثير تعاطف المتلقي مع شخصية الضحية في الرواية البوليسية التي ربما تسهم بواعث الأحداث أو لغة السرد في انتزاع هذا التعاطف، فضلًا عن أنه قد ينتفي مبدأ العمدية في العمل الإجرامي كليةً، فتكون جريمة غير مقصودة، وربما تكون أحداث المطاردة سابقة للتثبت من الإدانة، بينما في الرواية المخابراتية يختلف الأمر، فهي ليست بحثًا عن ملابسات جريمةٍ ما لإعمال عدالة القانون بإنزال العقوبة على الجاني، وإنما هي أعمق من ذلك بكثير.

(١) التخييل ولغة التشويق: مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، صـ٦٥.



## الرواية المخابراتية والدراما

ارتبطت الدراما العربية منذ بداياتها بالأدب الروائي ارتباطًا وثيقًا، وأسهم كل منهما بنصيب وافر في تحقيق الذيوع والانتشار للآخر، فاستطاعت الدراما أن تقرب الرواية بأحداثها وشخصياتها ورؤيتها من القارئ العادي، فنقلت النص الأدبي من دائرة المثقفين إلى العوام.

فعرف المجتمع بشتى أطيافه الثقافية شخصية "السيد أحمد عبد الجواد" أو "سي السيد" في ثلاثية أديب نوبل نجيب محفوظ، وشخصية "إمام" في رواية "شباب امرأة" لأمين يوسف غراب، وشخصية "محمد أبو سويلم" في رواية "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي، وشخصيتي "عتريس وفؤاده" في رواية "شيء من الخوف" لثروت أباظة، وغيرها من الأعمال الدرامية المأخوذة عن أعمال روائية، كما في بعض أعمال محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، وبهاء طاهر، ومجيد طوبيا، وغيرها الكثير من الأسماء الرائدة في إبداع الرواية العربية التي لاقت أعمالها نجاحًا واسعًا.

وقد اتجه بعض الروائيين المعاصرين في توظيف الدراما السينمائية والتلفزيونية لما أسهمت فيه لجيل الستينيات والسبعينيات، فدخلت عديد من النصوص الروائية المعاصرة إلى الدراما، كما في "عمارة يعقوبيان" للروائي علاء الأسواني، و"ذاكرة الجسد" للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، و"الفيل الأزرق" للروائي الشاب أحمد مراد، وغيرهم الكثير.



ومن ثَمَّ فإن انتقال النص المكتوب إلى المنطوق دراميًا كان جزءًا لم ينقطع من مسيرة الرواية العربية، ويكفي أن نشير إلى أن رواية "زينب" أول رواية فنية عرفها الأدب العربي كانت من أهم تجارب السينما المصرية في بداياتها الأولى، وقد حققت التجربة نجاحًا كبيرًا غير متوقع «وبعد هذا النجاح قام الدكتور هيكل بإعادة طبع قصته في كتاب وضع عليه اسمه صريحًا، وأكثر من هذا أن قصة زينب هي القصة المصرية الوحيدة التي ظهرت على الشاشة مرتين، مرة في فيلم صامت في سنة ١٩٣٠م، ومرة في فيلم ناطق في سنة ١٩٥٢م»(١).

ومع الصراع العربي الإسرائيلي ظهرت عدد من الروايات التي قامت على تجسيد هذا الصراع وما فيه من بطولات فدائية، وتحولت إلى أعمال سينمائية مثل "الرصاصة لا تزال في جيبي" لإحسان عبد القدوس، "العمر لحظة" ليوسف السباعي، "أبناء الصمت" لمجيد طوبيا.

وقد استثمر صناع الدراما هذا الإقبال الجماهيري على تلك الأعمال الدرامية في تحويل بعض الروايات المخابراتية إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية لاقت رواجًا واسعًا لدى المشاهد العربي، فتلتقي الكتابة السينمائية مع الكتابة الروائية، لتتحرك الشخصيات خارج فضاء النص الروائي وحيزه المكتوب، وتتحول الرموز الكتابية إلى انفعالات إنسانية حية.

---

(١) السينما في الوطن العربي، جان الكسان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٥١)، مارس ١٩٨٢م، صـ٢٥.

كانت بداية تلك الأعمال في الأدب المخابراتي مع "الصعود إلى الهاوية" لصالح مرسي التي تحولت إلى فيلم عام ١٩٧٨م، ثم اتجهت روايات الصراع المخابراتي إلى دراما المسلسلات التلفزيونية عام ١٩٨٠م برواية "دموع في عيون وقحة" التي حمل المسلسل العنوان ذاته، وأتى في دراما تشويقية عكستها أحداث تلك الروايات، فضلًا عن طبيعة عنصر الامتداد الزمني لتلك الحلقات التي تزيد من احتدام هذا العنصر التشويقي، إذ «يستأثر المسلسل التلفزيوني باهتمام بالغ من المشاهدين، ويؤثر تأثيرًا كبيرًا في عقولهم ووجدانهم وسلوكهم بما يتضمن من امتداد زمني وعناصر من التشويق والتمثيل والإخراج تغري بالمتابعة»[١].

وبعد النجاح الذي حققه المسلسل أنتجت رواية "رأفت الهجان" في مسلسل تلفزيوني حمل عنوانها، وعُرِض في ثلاثة أجزاء (١٩٨٧-١٩٩٠-١٩٩١)، وتعد أهم رواية كتبها صالح مرسي، وقد حظيت باهتمام كبير من قِبل الجمهور الذي وجدت لديه صدى واسعًا أسهم في أن يحقق للعمل الأدبي المكتوب ولاسم صاحبه ذيوعًا أكبر، وذلك باعتراف صالح مرسي نفسه: «أعترف بأن المسلسل حقق دعاية غير عادية للعمل، فإذا كان الكتاب قد وزع ربع مليون نسخة فإن المسلسل شاهده ٢٠٠ مليون عربي»[٢].

---

(١) الكلمة والصورة: دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، د. عبد القادر القط، سلسلة النقد الأدبي، المركز القومي للآداب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٩م، صـ١٩١.

(٢) صالح مرسي: الصحف اليهودية رشحتني لجائزة نوبل في الخيال، صـ١١.



كما أنتجت رواية "سامية فهمي" في مسلسل تلفزيوني بعنوان "حرب الجواسيس" (٢٠٠٩).

ومن الذين تركوا أثرًا واضحًا ومميزًا في كتابة الأفلام الروائية في دائرة أعمال التجسس الكاتب "إبراهيم مسعود"، أسهم في ذلك انتماؤه إلى القوات المسلحة، فقد عمل بها ضابطًا بسلاح المدرعات، ثم التحق بجهاز المخابرات العامة المصرية.

ومع أن الكاتب إبراهيم مسعود أصدر بعض نصوصه في كتابات منشورة قبل إنتاجها في دراما سينمائية أو تلفزيونية، ولكن كتاباته الدرامية طغت على سواها، وهو أمر لا ينقص قطعًا من إبداعه في هذا الاتجاه، فقد قدم نصوصًا تلفزيونية وإذاعية وسينمائية متميزة في تجسيد هذا الصراع، منها: "إعدام ميت" (١٩٨٥)، "بئر الخيانة" (١٩٨٧)، "فخ الجواسيس" (١٩٩٢).

ومع النجاح الذي تحقق للدراما المأخوذة عن أعمال هذا الاتجاه الروائي أُنتج عام (٢٠١٤) مسلسل "عابد كرمان" الذي أخذ عن قصة "كنت صديقًا لديان" لماهر عبد الحميد.

ولم تقف الأعمال الدرامية في هذا الصراع المخابراتي عند الأعمال المأخوذة عن روايات أو نصوص كتبها روائيون، وإنما ظهرت نصوص دخلت إلى السينما بعيدًا عن الأدب، وإن لم تختلف عن الأهداف التي يحملها هذا الاتجاه.

وتوالي هذه الأعمال إنما يؤكد نجاح الاتجاه المخابراتي في الوصول إلى المتلقي بل وشغفه به؛ لأن العمل الدرامي أيًا كانت مراميه يبقى مرتبطًا بأهداف ربحية لا يحققها إلا الإقبال الجماهيري.



# الباب الثانى

## دراسة تطبيقية في أعمال صالح مرسي

- الفصل الأول: مدخل إلى دراسة أدب صالح مرسي
- الفصل الثاني: الراوي ولغة الحكي
- الفصل الثالث: الشخصيات الروائية
- الفصل الرابع: الزمن والمكان



# الفصل الأول

## مدخل إلى دراسة أدب صالح مرسي

### سيرة أدبية

في مدينة كفر الزيات التابعة لمحافظة البحيرة ولد الكاتب صالح مرسي في السابع عشر من فبراير عام ١٩٢٩م، انتقل مع أسرته إلى مدينة الإسكندرية، ثم انتسب إلى جامعتها؛ ليحصل على ليسانس الآداب في تخصص الفلسفة عام ١٩٥٩م.

عمل صالح مرسي خلال دراسته مساعد مهندس بالقوات البحرية، ساعده في ذلك دعم رؤسائه في العمل على استكمال دراسته، وتسهيل الأمور له، كما حكى قائلًا: «كان رؤسائي في البحرية كرامًا معي، فنقلت في البداية إلى "المحروسة" اليخت الملكي الرابض على الرصيف الذي عرف باسمه دون سفر أو سفريات حتى أستطيع مواصلة الدراسة»[1].

كان تشجيع الأديب "يوسف إدريس" وإشادته بموهبة صالح مرسي في كتابة القصة القصيرة دافعًا قويًا للدخول إلى عالم النشر، والخروج بكتاباته الأدبية من مجرد تلبية فطرة الإبداع والاستجابة لهواية الكتابة إلى لقاء القراء على صفحات المطبوعات والمجلات الأدبية، فبعد اطلاع إدريس على بعض قصصه القصيرة أرسل إليه خطابًا ملأ روحه الفنية بالحماس والتشجيع، أتى فيه: «أنت

(١) هم وأنا، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، صـ١١٩.



لست بكاتب قصة فقط، ولا أنت مجيد فقط، ولكن مستواك غير عادي في الكتابة، أنت فنان»[1]، كما كان هذا التشجيع سبيلًا وداعيًا للاقتناع بمغادرة مستقره وموطن عمله في الإسكندرية، والانتقال إلى مدينة القاهرة.

فمع انجذابه العميق إلى عالم الأدب وما وجده في ذاته من طاقات الطموح استقر رأيه على أن يترك مدينة الإسكندرية وعالم البحر الذي ارتبط به لسنوات، وينتقل إلى القاهرة حيث رجالات الأدب والصحافة، وبطبيعة الحال لم يكن القرار سهلًا أن يترك مصدر رزقه الوحيد، ويمضي إلى عالم مجهول تملؤه المغامرة غير المحسوبة، غير أن الأقدار كانت تخبئ له في تلك المخاطرة ما تصبو إليه نفسه في الدخول إلى عالم الصحافة، والاقتراب من الأدباء والكتاب الذين عرفهم من خلال الكتب أو الصحف، فتهيأت له الظروف أن يعمل سكرتير تحرير في مجلة الهدف التي ترأس تحريرها أحمد حمروش، ومنها إلى مجلات ثقافية وأدبية أخرى، كمجلتي صباح الخير والمصور.

وتتنوع أعمال صالح مرسي الروائية والقصصية بين ثلاثة اتجاهات موضوعية، أولها تجسيد الواقع الاجتماعي والإنساني كما في أغلب أحداث مجموعته القصصية "الخوف" (١٩٦٠)، وهي أولى أعماله التي عرفت طريقها إلى النشر، ورواية "الكذاب" (١٩٦٥)، وتدور حول مغامرة واقعية عاشها الكاتب، حين تخفى في شخصية "جرسون" بأحد مقاهي السيدة زينب، عايش بتلك الشخصية المستعارة أهل هذا الحي البسطاء، لينقل إلينا مشاهد اجتماعية من هذا الواقع وأهله الذين منحوه حبًا جمّلته عفوية المشاعر وصدقها، رغم

(١) السابق، صـ١٦٣.



شخصيته الزائفة التي تخفي وراءها، فظل محبوسًا فيها، يصارع أكذوبته في شخصية "الكذاب".

ومن أعمال هذا الاتجاه روايته "السجين" (١٩٧٦) التي ترسم صورة المجتمع المصري في فترة الحرب العالمية الثانية، وما شهده من تحولات اجتماعية عميقة حاول الكاتب رصدها، ورصد انعكاساتها على منظومة القيم والثوابت المستقرة في المجتمع من خلال مناقشات صريحة على لسان أبطال الرواية، ورواية "المهاجرون" (١٩٨٦) التي حاولت تجسيد تجربة الهجرة من مصر، وما يرتبط بها من أصداء اجتماعية، كما ينتمي إلى هذا الاتجاه كذلك بعض قصص مجموعته "حب للبيع وقصص أخرى" (١٩٩٠).

ويدور الاتجاه الثاني في كتاباته حول أدب البحر الذي عاش معه قسطًا من عمره إبان عمله بالقوات البحرية، فضلًا عن عشقه للرحلات والأسفار، و«في هذه الأعمال يتناول صانح مرسي عالم الصيادين والصيد، ومواجهة العواصف والأفراد، وصلة هذا كله بمعالم المدينة، البحر في هذا العالم مصدر للرزق ومصدر للخطر معًا، صلة بالطبيعة وامتداد على المجهول في آنٍ»[(١)].

وفي مقدمة تلك الأعمال رواية "زقاق السيد البلطي" (١٩٦٣) التي حظيت- رغم أنها من بواكير مسيرته الإبداعية- بثناء كبير وإشادة واسعة من قِبل كبار النقاد أمثال د. محمد مندور، ود. غالي شكري، ود. لطيفة الزيات، وكبار الأدباء في عصره، في مقدمتهم أديب نوبل نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس.

---

(١) قاموس الأدب العربي الحديث، صـ٢٨٢.



وتدور الرواية حول زقاق يعيش فيه مجموعة من رجال الصيد الكادحين الذين يرتبطون بصلة قربى مع السيد البلطي، وتمضي الأحداث برحيله بعد أن ابتلعه جوف البحر في إحدى رحلات الصيد، ولكنه أصبح بتاريخه أسطورة في وجدان أبناء الزقاق الذين تركهم يواجهون من دونه مصيرًا قاتمًا، يصارعون معه واقعهم الجديد.

كما كتب في هذا الاتجاه الأدبي مجموعته القصصية "خطاب إلى رجل ميت" (١٩٦٧)، وروايتيه "البحر" (١٩٧٣)، ورحلات السندباد البري" (١٩٩٣)، وهاتان الأخيرتان من أدب الرحلات الذي يأتي في أدب صالح مرسي محتشدًا بغايات إنسانية تتجاوز وصف مشاهد وأماكن، أو تقديم انطباعات شخصية عنها.

كما أصدر مجموعته "البحار مندي وقصص من البحر" (١٩٨٧)، جمع فيها ما كتبه من قصص قصيرة عن البحر في مجموعاته "الخوف"، "خطاب إلى رجل ميت"، "حب للبيع وقصص أخرى"، بالإضافة إلى قصته الطويلة "مغامرات البحار مندي" التي ضمنها المجموعة ذاتها.

أما الاتجاه الثالث وأكثر أعمال صالح مرسي تميزًا أدب الجاسوسية أو الأدب المخابراتي، فقد بدأه- كما أشرنا آنفًا- بمجموعة "الصعود إلى الهاوية" (١٩٧٦)، ثم توالت رواياته في هذا الأدب الذي بلغ مجموع أعماله فيه خمسة أعمال، فضلًا عن كتابيه "نساء في قطار الجاسوسية (١٩٩٤)، و"السير فوق خيوط العنكبوت (١٩٩٦)، اللذين يتناولان عالم المخابرات الخفي، بالإضافة

إلى مقالات صحفية متناثرة في الحديث عن بعض عمليات الجاسوسية، كما في مقالتيه "عالم من زجاج" و"تزييف الواقع في أدب الجاسوسية" المنشورتين في مجلة الهلال.

ورغم هذا التنوع الذي عرفه أدب صالح مرسي فإن الاتجاه الأخير هو ما ربط بينه وبين الجمهور، وفتح أعين القراء على إبداعه، رغم تعامل النقاد مع تجربته في هذا الأدب بإغفال وغبن واضحين.

وقد تهيأت عدة مقومات لاقتران اسم صالح مرسي بهذا الاتجاه في أدبنا العربي، في مقدمتها وعيه الفني بأدوات السرد في تجسيد هذا العالم الخفي، وتضمين النصوص أبعادًا اجتماعية وجوانب إنسانية منحت العالم المسرود حيوية أخرجته من الطابع الوثائقي الجاف.

كما أن إخلاصه لهذا الأدب ومعايشة بعض شخصياته الحقيقية ربما كان سببًا في ارتباطه العميق به وإقباله الشغوف على أن يصبَّ فيه خمس تجارب أدبية ناجحة صاغت له منذ البدايات الأولى تفردًا فنيًا في هذا الاتجاه، «فلعله وجد في روايات الجاسوسية مجالًا جديدًا لن ينافسه فيه أحد، أو تجربة جديدة للكتابة»[(١)].

وفضلًا عمّا سبق كان انتقال تلك النصوص السردية إلى عالم الدراما السينمائية والتلفزيونية سببًا مباشرًا في معرفة الجمهور بصالح مرسي وأدبه.

ولم يقف رواج تلك الأعمال عند القارئ العربي فقط، وإنما وجدت من

(١) هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسي تجاهله النقاد حيًا وجاملوه ميتًا، صـ٢٩٣.



خلال الترجمة قبولًا لدى لغات ومجتمعات أخرى، فقد «ترجمت مجموعة "الصعود إلى الهاوية" إلى الصينية والفرنسية، و"رأفت الهجان" إلى الصينية واليوغوسلافية»[1].

ولصالح مرسي كتاب في أدب السيرة الذاتية. وعنوانه "هم وأنا" (١٩٩٦) تناول فيه ذكرياته التي جمعت بينه وبين كوكبة من أعلام الأدب في مصر، وهم: نجيب محفوظ، يحيى حقي، يوسف إدريس، يوسف السباعي، توفيق الحكيم، وقد تحدث فيه عن مظاهر التأثر بتجارب هؤلاء الكتاب، ودورهم إبداعيًا وشخصيًا في تشكيل وجدانه وتجربته الأدبية.

وثمة ملاحظات على هامش تلك المسيرة الأدبية ينبغي الإشارة إليها:

أولًا: كانت بداية التجربة الإبداعية لدى الكاتب مع القصة القصيرة، غير أنه اتجه إلى الإبداع الروائي بعد أن استجاب لنصيحة قدمها إليه الأديب يوسف إدريس بأن يجعل من قصتيه "زقاق السيد البلطي. والحياة تسير" عملًا واحدًا مطولًا. ومن ثمَّ بدأ أولى أعماله الروائية. ولكنه مع ذلك لم يتخل كليّة عن كتابة القصة القصيرة وإنما لازمته على مدار مسيرته الأدبية، وقد عبر عن ارتباطه بهذا الجنس الأدبي بقوله: "لقد ظللت على وفائي للقصة القصيرة، كان هذا الشكل الفني يتسلل إلى مداري النفسي فأجوّد فيه وأغير وأبدل»[2].

(١) ورست السفينة في مرفئها الأخير: الموت يمنع صالح مرسي من تلبية نداء النورس، صـ٩.

(٢) هم وأنا، صـ١٠٤.



فقد استهل كتاباته في أدب الجاسوسية بمجموعته القصصية (الصعود إلى الهاوية)، كما أصدر بعدها بأربعة عشر عامًا مجموعته "حب للبيع وقصص أخرى"، وهو ما يشير إلى تعلقه بهذا الجنس الأدبي في كتاباته الأدبية التي تقلبت بين الرواية، والقصة القصيرة، وكتابة السيناريو، فضلًا عن الكتابة الصحفية.

ثانيًا: لم يكن رحيل صالح مرسي عن حياة البحر واتجاهه إلى الصحافة بعد أن ترك عمله في القوات البحرية انفصالًا عن هذا العالم الذي ارتبط به لسنوات، وإنما ظلَّ عالم البحر يشكل بالنسبة له مصدرًا ثرًّا للعديد من أعماله الأدبية التي أعقبت رحيله عنه، فقد ترك عمله في القوات البحرية إلى غير رجعة في العشرين من ديسمبر عام ١٩٥٥م، ومع ذلك بقيت حياة البحر جزءًا أساسيًّا من مسيرته الإبداعية تشهد بذلك عناوين أعماله وتاريخ صدورها.

فعلى الرغم من أن اسم صالح مرسي قد لمع جماهيريًّا من خلال الأدب المخابراتي الذي أبدع فيه خمسة أعمال أصبح بها اسمًا كبيرًا متفردًا في أدبنا العربي فإن آخر ما انشغل به قبل وفاته روايته (نداء النورس) التي أراد أن يعود من خلالها إلى الكتابة عن عالم البحر، ولكن الأقدار لم تشأ له أن يكملها؛ إذ وافته المنية إثر أزمة قلبية فجر السبت ١٧ من أغسطس ١٩٩٦م.

ثالثًا: مع تنوع الاتجاهات التي عرفتها إبداعات صالح مرسي فإن الرابط بينها هو الرؤية الواقعية للمجتمع التي يرصد من خلالها الصراع الإنساني في هذا المجتمع، فحياة الكادحين والبسطاء في رحلات الصيد، ومن يجابهون الموت بين جوانح البحر بحثًا عن الحياة جزءٌ من هذا الصراع الذي تجسده



رؤية صالح مرسي الصادقة لواقع تلك الطبقة الاجتماعية، حتى في روايته "زقاق السيد البلطي" التي تبتعد- وفق القوانين الصارمة للواقعية وسماتها- بجنوح بعض أحداثها إلى مبالغات وخيالات تقترب فيها أحداثها من المبالغة الأسطورية فإنها مع ذلك تمتلك مضمونًا اجتماعيًا يعكس بكل وضوح جزءًا من هذا الواقع بتفاصيله الدقيقة، فهي «تقترب من الجو الأسطوري الذي يستمد من الواقع كل جزئيات الحياة اليومية»[1]، بل هناك من يجعلها- بما يتجسد في أحداثها وشخصياتها من مظاهر الصراع التي تُفسر على المستويين الفردي والجماعي، وما فيها من رصد لماديات الواقع الخارجي الذي يأتي تمثّلا لمواقف انفعالية تبرز معها موطن الصراع في هذا الواقع- رواية تقف «في الواقع بين الواقعية التسجيلية والواقعية التحليلية»[2]، فهي- مع ما في بعض أحداثها من خيال- تعبير عن رؤية الكاتب الاجتماعية.

أما أدب الجاسوسية فهو الوجه الأبرز لواقعية صالح مرسي؛ بما تعكسه أعمال هذا الأدب من مظاهر الصراع والمواجهة التي تتخطى الأحداث فيها صراع الأفراد داخل إطار اجتماعي واحد؛ لتمتد إلى تجسيد المواجهة بين المجتمعات الإنسانية، ببواعث الحفاظ على مقومات الهوية أو الوجود، وبمرجعيات وتفسيرات تتجاوز تلك الرؤية المجتمعية الضيقة التي تقتصر في أسبابها على البواعث الاجتماعية أو السياسية النابعة من المجتمع ذاته، ليعبر عن

(١) الرواية العربية في رحلة العذاب، غالي شكري، عالم الكتب، القاهر، ط١، ١٩٧١م، صـ٢٧٨.

(٢) اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ط١، ١٩٨٢م، صـ١٨٢.



شخصيته الوطنية والقومية، «فالأعمال الواقعية الكبرى تسهم إلى حد كبير في خلق هذه البيئة الروحية التي تنصهر فيها وبها الشخصية القومية، فهي تنقل الإنسان بطريقة مباشرة ومصورة بوضوح إلى قلب المعالم المميزة لوجوده القومي بمختلف أشكالها وتقاليدها التي ينبع منها الضمير القومي»(١)، وبذلك يدخل هذا اللون الأدبي إلى الواقعية من خلال الارتباط بمقومات الهوية وعوامل الوجود التي تدافع الشخصية القومية عنها.

## بين الثورة والنكسة:

تشكل الحقبة الزمنية التي عاش خلالها صالح مرسي بما شهدته من أحداث وطنية وقومية مدخلًا مهمًا لدراسة شخصيته الأدبية؛ فقد أمضى في عهد الملكية نحو ثلاثة وعشرين عامًا شاهدًا في صباه وصدر شبابه على مظاهر الفساد التي كانت تضرب في كيان المجتمع المصري من طبقية، وفقر، وظلم اجتماعي، فضلًا عن الأحداث المأسوية التي شهدتها مصر في تلك الحقبة من تاريخها، وكان من الطبيعي أمام ذلك كله أن يعيش صالح مرسي - كغيره من المصريين- حالة من تردي الشعور بالكرامة الوطنية، وأن يتنامى لديه شعور بالانكسار والخزي، وتتملكه مشاعر الإحباط.

ومع قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م رُسِم للمجتمع واقع جديد، يرفع عن الفقراء سطوة الطبقية المقيتة، ويدفع عن البسطاء عبودية السلطة المطلقة من

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠م، صـ٥٤.




الفاسدين وذوي النفوذ، وأخذت الثورة تعمل على تحقيق أهدافها في تحقيق العدالة الاجتماعية، والانتصار لطبقة الفقراء والبسطاء، ومواجهة مظاهر الظلم الاجتماعي والفساد الذي كان ينخر في جسد المجتمع.

وقد ارتبطت الثورة وأهدافها بعبد الناصر- رغم أنه واحد من حركة انضباط الأحرار- الذي رأى فيه المصريون حلمًا وطنيًّا وقوميًّا كبيرًا، استعاد مصر وكرامة المصريين، وتحول معه انكسار ما قبل الثورة إلى إحساس وطني متنامٍ بالكرامة الموفورة وتحرر الإرادة المصرية، فضلًا عن التحولات والإصلاحات الاجتماعية التي كان أهمها الانتصار للعمال والفلاحين، والعمل على إلغاء مظاهر الطبقية، وانعكس هذا التحول الاجتماعي الكبير الذي أحدثته ثورة يوليو في تكوين الشخصية المصرية.

ويبرز صالح مرسي- بوصفه واحدًا من هؤلاء الذي عاشوا مفارقة الفترتين- بعض ملامح هذا التكوين: «قبل عبد الناصر- هذا كلام لأبناء ثورته والذين شبوا عن الطوق ليجدوا الفارس فوق حصانه يصول في ساحة العالم ويجول، رافع الرأس موفور الكرامة- قبله كان الواحد منا إذا سئل عن جنسيته قال "أنا مصري"، وكل حواسه مخالب على استعداد للنزال»(١).

ولم تستمد التجربة الناصرية عوامل نجاحها من تلك التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أثمرتها ثورة يوليو فحسب، وإنما كانت شخصية ذلك الفلاح المصري الذي صاغ لمصر شخصيتها الجديدة،

---

(١) بعد أربعة أيام من ثورته، صالح مرسي، مجلة الهلال. مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد (١١)، السنة الثامنة والسبعون، نوفمبر، ١٩٧٠م، صـ١٩٧.

عاملًا مهمًا أسهم في اكتسابه قلوب الملايين الذين كان صالح مرسي واحدًا منهم، «كل منا يحمل في نفسه ذكرى لجمال عبد الناصر الذي عاشنا وعشناه ثمانية عشر عامًا، وتحدث مع كل فرد في الثلاثين مليونًا»(١).

وقد عمل الفن الروائي في بعض أصوات هذا الجيل على مساندة الثورة، ورصد التحولات الاجتماعية ومظاهرها التي رافقت هاتين المرحلتين من تاريخ مصر الحديث، و«تمكنت الرواية من التركيز على الجانب الإصلاحي الذي رافق مجتمع الثورة منذ ميلاده، كما تمكنت من لمس بعض العثرات التي تولدت عن تزايد الاهتمام بالجانب المادي دون الروحي من حياة المجتمع»(٢).

وكانت بعض أعمال صالح مرسي التي تقدم رؤيته الاجتماعية جزءًا من هذا الرصد الأدبي لتحولات الواقع الاجتماعي؛ «لأنها تنطلق من مرتكز مكاني واجتماعي صغير لتحاول أن تناقش من خلاله بعض القضايا الكبيرة، وأن تتعرض لطبيعة العلاقة بين الإنسان والإنجازات الحضارية، وأن تنتصر في النهاية للإنسان»(٣).

ورغم تعدد الاتجاهات الأدبية وأشكالها لدى أدباء هذا الجيل تدفقت مسارب الإبداع التي توحدت أهدافها لمساندة الثورة بما تحمل من أهداف إصلاحية، وما حملته التجربة الناصرية في جانبها الإيجابي من إنجازات، ففي

---

(١) السابق، صـ١٩٦.

(٢) اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة، صبري حافظ، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. العدد (١٠٣)، يوليو ١٩٦٥م. صـ١٠٦.

(٣) السابق، صـ١١٠.



تلك الحقبة «رحل الإنجليز عن مصر، وأمم عبد الناصر قناة السويس، وأحس الشعب المصري لأول مرة من زمان طويل بأنه يملك مقدرات نفسه.. كانت هناك خلافات سياسية واختلافات في المذاهب الفنية، لكن الكل كان يساند الكل، والكل يحتفي بالكل، ودماء الفن الجديد- في المسرح والقصة والشعر- تتدفق في عنفوان غريب، وكنا كجيل نجتمع وكأننا نلتئم»[(١)].

غير أن الأمور أخذت في الانحدار بعد سنوات قليلة من قيام الثورة، وبدأت تأخذ مسارًا بعيدًا عن تلك الأهداف التي ساندها المصريون، بعد أن تشكلت مع النظام السياسي القائم إرهاصات الهزيمة وأسبابها، وبطبيعة الحال ألقى الواقع السياسي بتبعاته على الواقعين الاجتماعي والأدبي، فقد «كانت مصر خلال عام ١٩٥٧ تشغي بالتيارات السياسية وتحتدم بالآراء المتصارعة.. ولقد ألقت الخلافات السياسية بظلالها على الفن عمومًا وعلى الأدب بصفة خاصة»[(٢)].

ومع وقوع نكسة ١٩٦٧م التي مثّل فساد حاشية السلطة الحاكمة أحد أهم أسبابها، كان الشعور بالضياع، وانهيار الحلم، وتصدع بعض القيم التي أنجبتها الثورة وعاش معها المصريون إلى أن أصابتهم فاجعة زلزلت وجدانهم.

وكان صالح مرسي واحدًا من هؤلاء الأدباء والمثقفين الذين تركتهم مشاعر الانهزامية أمام شعور عميق بالرغبة في الانسحاب من المشهد، وأصابه ما أصاب كثيرين في تلك الفترة من النقمة على النظام السياسي الذي أورثهم

---

(١) هم وأنا، صـ٦٠.

(٢) السابق، صـ١٨٢.

النكسة ومرارتها، فكفر بتلك الشعارات التي حاولت أن تجمل المشوه من واقعهم، وتغلق الأعين عن حقائق كشفتها الهزيمة لكل ذي عينين: «كنت بعد نكسة ١٩٦٧م قد كفرت بالأدب كوسيلة لتنبيه الناس أو حثهم على الفعل الإيجابي، ورحت أردد أننا نكتب لمن لا يقرأ، وأننا شعب تصل نسبة الأمية فيه إلى قرابة الثمانين في المائة.. كان كل شيء حولي كان ينهار..» [(١)].

لقد أسقطت النكسة كيانات الزيف، وفتحت الأعين والأفواه على المسكوت عنه، وأدرك كثيرون أن ما حققته ثورة يوليو نالت منه أهواء بعض رجالات النظام، حتى اختلطت المفاهيم:

«لقد وقعت قصة جازية في سنة من تلك السنوات التي أعقبت نكسة يونيو ١٩٦٧م، في تلك الأيام التي اختلط فيها كل شيء بكل شيء، تلك الأيام التي فقدنا فيها الاتزان كما فقدنا فيها الكثير من مقومات حياتنا..».

(الصعود إلى الهاوية، صـ٤٤)

ولكن لم يلبث صالح مرسي أن تغلب على مشاعر الإحباط والانهزامية التي تسللت إلى ذاته، وأن يقاوم تلك الأحاسيس القاتمة التي استجاب لها البعض، فاعتزلوا الواقع: «لم أفعل ما فعله البعض منا، لم أتقوقع ولم أغلق عليَّ بابي وأنعزل عن الناس، كان قراري هو النزول إلى الناس مباشرة، ومخاطبة هؤلاء الذين لا يقرؤون لأنهم لم يتعلموا، أو لأنهم لا يملكون ثمن مجلة أو

(١) السابق، صـ٢٩٣.



كتاب، ولذلك فلقد اندفعت بكل ما أملك من موهبة وقدرات إلى العمل الإذاعي والتلفزيوني»[١].

بدأ صالح مرسي- كما يسرد في مذكراته- بالمسلسل الإذاعي "الحوت" الذي يحكي عن طبيعة العلاقة بين عبد الناصر والمشير عامر، ووجد المسلسل لدى الجمهور صدى واسعًا، وقد تميزت تلك البدايات بالجرأة ومكاشفة الواقع بإسقاطات الأدب، فكانت جملة تقديم المسلسل: «الحوت: قصة قرية داهمها الخراب فجأة» تعبيرًا كاشفًا مع رمزيته عن أسباب تصدع أركان تلك القرية (مصر) في خراب الهزيمة، وهو ما نجده في مسلسله الإذاعي: "قاتل يبحث عن نفسه" الذي قامت إيماءاته الخفية على توصيف أسباب النكسة ومَن وراءها، إلى غير ذلك من الأعمال الإذاعية ذات النزعة الانتقادية.

ومن خلال تلك المكاشفة وجلد الذات وتوصيف أسباب الهزيمة كان المدخل إلى الخلاص من انكسارات هذا الواقع، وتعبئة المجتمع للخروج من تلك السقطة التاريخية التي مُنيت بها الأمة العربية، واستعادة الروح المعنوية لمجتمع سقط في شَرَك تلك الهزيمة النفسية بعد هزيمته العسكرية، من خلال توظيف الإبداع للوصول إلى شتى أطيافه، «فقد قاده ظنه أن القضاء على الهزيمة والخلاص منها يتطلب تكثيف الاتصال الجماهيري»[٢].

---

(١) السابق، صـ٢٩٣.

(٢) الثورة والإحباط: مذكرات الأدباء وأساتذة الأدب، د. محمد الجرادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م، صـ٢٣٩.

وقد أخذ هذا الاتصال الجماهيري لدى صالح مرسي مظاهر عدة، بدأت بالأعمال القصصية بعد أن اختاره رئيس جهاز المخابرات العامة المصرية وقتها لكتابة بعض قصص الجاسوسية من واقع ملفات المخابرات التي تكشف وقائعها عن الدور الوطني للجهاز في التصدي للمخططات العدائية، وترفع عنه الاتهامات التي نالت من صورته أمام المجتمع إبان فترة رئاسة صلاح نصر للجهاز (١٩٥٧ - ١٩٦٧)، ثم قُدِّمتْ تلك المسلسلات- تحقيقًا لأهداف هذا الاتصال الجماهيري- عبر إذاعة صوت العرب، «وقد كان يمكن لصالح مرسي أن يكتفي بكتابة المسلسلات الإذاعية، لكنه آثر أن ينقل هذا العالم إلى الأدب»[١].

وباستقراء بسيط لتلك المسيرة الأدبية التي حاولنا من خلالها رصد شخصيته الإبداعية مع الأحداث الوطنية التي شهدتها تلك الحقبة من تاريخ مصر، بين طموحات الثورة التي ساند أهدافها وانكسارات الهزيمة التي كاشف أسبابها يمكننا القول بأن الوعي بالدور الاجتماعي والوطني للأديب، والإخلاص العميق لهذا الدور مجردًا من الانتماء للأفراد هما الباعث الحقيقي لاستمرار الكاتب في هذا اللون من الكتابة الروائية.

## صالح مرسي وعالم المخابرات:

على الرغم من أن دخول صالح مرسي إلى الكتابة الأدبية عن عالم المخابرات وحروب الجاسوسية أتى في بدايته- كما أشرنا آنفًا- بإيعاز مباشر

(١) وداعًا صالح مرسي: الكاتب كالبحر: كلاهما لا يموت، صـ١٣٢.



من رئيس الجهاز الأسبق- وإن كنا لا ندري سبب اختياره تحديدًا- ولكنه سرعان ما دخل إلى هذا العالم، وأصبح واعيًا بقوانينه ومصطلحاته التي لا يدركها إلا عسكريون تمرسوا في هذا العالم وعرفوا خفاياه.

ويفسر الكاتب إقباله على هذا النوع من الكتابة- رغم عدم تخصصه في معارفه- بحالة الشغف الشديدة التي أخذته إلى الاهتمام به، والبحث في أصوله ومعارفه: «بداية، يجب أن أعترف أنني لست متخصصًا في مثل هذا المجال الخطير من مجالات المعرفة الإنسانية الحديثة.. غير أني أستطيع أن أزعم أني "مهتم" بهذه المعرفة التي تحولت في السنوات الأخيرة إلى علم له أصوله وقواعده.. وهو- ككل فرع من فروع العلوم- لا يتوقف تطوره عند حد، وشأنه شأن كل علم، على الإنسان أن يتابع- بقدر ما يتاح له- ويلاحق هذا التطور»[(١)].

فلم تقف مساهمات الكاتب عند تحويل وثائق العمليات المخابراتية ووقائع الجاسوسية إلى عالم أدبي يتداخل في نسيجه الفني الواقعُ بمسحات من الخيال وجماليات الخطاب السردي التي تستثير وجدان المتلقي مع أحداث نصوصه، وإنما تجاوزت إلى رصد هذا العالم وأبرز عملياته في كتاباته النثرية البعيدة عن الكتابة الروائية، كما في كتابه "نساء في قطار الجاسوسية" بجزأيه، وبعض مقالاته الصحفية.

وفي أعماله الروائية كثيرًا ما يدخل إلى بنية السرد التعريف ببعض العمليات المخابراتية والأنشطة التجسسية، أو التأريخ للمنظمات اليهودية

(١) عالم من زجاج، صـ١٤٠.



ودورها في صراعات هذا العالم، كما في "رأفت الهجان"- على سبيل المثال- التي قطع فيها مسار السرد بالحديث عن أسباب نجاح الموساد، ودور المنظمات اليهودية التي ولدت في فلسطين قبل قيام دولة إسرائيل، ومنها الوكالة اليهودية التي استطاعت عبر نشاطها في القاهرة أن تكشف عددًا من قضايا التجسس لصالح الحلفاء إبان الحرب العالمية الثانية، ومن أشهرها قضية الجاسوس الألماني "هانز ابلر"، أو كما كان يعرف باسمه المصري "حسين جعفر"، واشتهرت تلك القضية باسم قضية الراقصة حكمت فهمي[1].

وكثيرًا ما يستغل الكاتب موقعه السردي في تحليلاته الخاصة التي يتكئ فيها على اهتمام معرفي كوّن لديه خبرة ببعض طرائق التفكير لدى شخصيات هذا العالم، فضلًا عن اقترابه من أغلب الشخصيات التي تتناولها أحداث رواياته؛ وهو ما يفسر بعض المبهمات التي أوقفه عندها تحفظات يفرضها مصدر معلوماته الذي يستقي منه الأحداث، كما في أحد مقاطع الرواية السابقة الذي يضع فيه تعليلًا يعتمد فيه على معرفته بعادات ضباط الموساد:

«لم نستطع الوصول إلى الاسم الحقيقي لهذا الضابط الإسرائيلي، إن لم يكن هذا هو اسمه بالفعل.. كما أننا لم نستطع معرفة السبب في أن يطلق الرجل على نفسه اسم "ميخائيل" وهو اسم مسيحي.. غير أن التعليل الوحيد الذي نملكه لهذا الموضوع هو أن ضباط المخابرات الإسرائيلية تعودا أن يطلقوا على أنفسهم أسماء عربية، سواء أكانت إسلامية أو مسيحية أو مشتركة بين الأديان

(١) رأفت الهجان، جـ١، صـ١٣٧- ١٤٠.



الثلاثة، مع ملاحظة أن اسم ميخائيل هذا هو الاسم العربي لاسم "مايكل" الانجليزي، أو "ميشيل" الفرنسي"».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٠٠)

ويلجأ الكاتب من موقعه الروائي إلى استقراء الأحداث وتحليل مساراتها بتفسيراته الخاصة أمام افتقاده المعلومات اليقينية التي يقدمها إلى القارئ:

«يقينًا سهر محسن ممتاز مع رئيسه وزميله حسن صقر في تلك الليلة حتى مطلع النهار.. وإذا كنا نفتقد شهود عيان أو أدلة مادية تؤكد هذا الزعم، فلقد كان لا بد لنا من اللجوء إلى التحليل واستقراء منطق الأشياء».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٣١٦)

ولم يعمد صالح مرسي - بالاستناد إلى وعيه المكتسب بهذا العالم - إلى تفسير مسارات الأحداث أو استقراء الوقائع المبهمة فحسب، وإنما عمد بهذا الوعي إلى ربط تلك الأحداث بطبيعة التكوين النفسي لشخصيات هذا العالم، وهو أمر تكرر في كثير من مواضع رواياته، ونقرأ منها وقفته السردية في رواية "سامية فهمي" التي ربط فيها بين قراءة الأحداث وما تعكسه من أبعاد نفسية وذهنية في تحركات ضابط الموساد التي تفسر العقلية الإسرائيلية:

«لابد لنا هنا من إلقاء نظرة ولو سريعة تستكشف بها كيف كان يفكر ضابط المخابرات الإسرائيلي الذي أطلق على نفسه اسم أبو سليم، وبالتالي كيف كان يفكر جهاز المخابرات الإسرائيلي: حتى تستقيم الأمور، وتتضح



الخيوط، كل الخيوط أمام من يريد أن يعرف كيف كانت العقلية الإسرائيلية تفكر وتتحرك في تلك الحقبة الخطيرة والمشحونة التي أعقبت هزيمة يونيو ١٩٦٧».

(سامية فهمي، جـ٢، صـ١٩٣)

وقد بدا بشكل واضح اهتمام الكاتب في كثير من نصوصه التي تنتمي إلى هذا الاتجاه بقوانين هذا العالم الخفي، فجعل من متنه الروائي مساحة تعريفية للقارئ ببعض أصول عالم المخابرات وقواعده الخاصة، بما يكشف عن سعة اطلاعه وقراءاته عن هذا العالم.

أولى قواعد هذا العالم السريةُ المطلقةُ التي تحيط بأجوائه وتغلف أحداثه بالغموض، ويرتبط بتلك السرية نجاح تنفيذ الخطة التي ترسم مسار الأحداث:

«ففي ذلك العالم الغامض يصبح لكل شيء أصول وطقوس، ولكل شيء أيضًا مذاق.. وأيًا ما كانت هذه الأصول والطقوس وذلك المذاق فإن السرية هي الملح الذي بدونه لا يؤكل طعام».

(دموع في عيون وقحة، صـ٥٤)

وتسرد أحداث عديدة من روايات الكاتب كثيرًا من المشاهد التي تعمق معها تلك القاعدة التي ترتفع بمسؤولية أي شخص يدخل إلى هذا العالم الخفي- مهما كان في ذلك من مغالبة الذات- إلى مستوى لا يمكن معه اعتبار تلك السرية من باب المترفات:



«أحست سامية أنها محاصرة، أحست لحظة أن الكتمان ليس ترفًا يطلبه منها عادل مكي، ولكنه ضرورة لا تملك هي ولا يملك هو حيالها شيئًا».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٦٥)

ولا تعني السرية الكتمان فقط، وعدم الإفصاح اللفظي، وإنما هو كتمان الخواس والجوارح الذي يقتضي وضع كل إيماءة ولفتة وكلمة في حسابات الحذر التي تقتضيها اعتبارات تلك السرية:

«فالأمن يتطلب "سرية مطلقة" وكتمانًا شديدًا، وإخفاءً كاملًا لتلك الحركة المحسوبة في حقل ترصد فيه كل حركة وكل همسة وكل إيماءة، بل كل نظرة».

(الحفار، صـ٨٥)

فمن مهارات رجل المخابرات أو العميل أن تتدرب عيناه على أن تلحظ عيناه كل شيء دون أن يلحظ الآخرون أي شيء، وأن يضع كل ما حوله في حسابات دقيقة تخفي ما في طويته، ودون أن يثير أية احتمالات للشكوك:

«كان الشوان الآن قد تعلم كيف تلتقط عيناه كل ما يدور حوله دون أن يلتفت أو يبدر منه ما يوحي بذلك.. كان الإسرائيليون قد دربوه على الملاحظة، وعلى ألا تُفلت عيناه شيئًا، وكان المصريون قد استفادوا من ملكاته تلك حتى آخر قطرة».

(دموع في عيون وقحة، صـ١٤٢)

ومن الأصول التي يقوم عليها العمل المخابراتي التعامل مع الحقائق، لا التعامل مع التخمينات أو التوقعات الافتراضية، أو إملاءات هواجس النفس، فليس غير الحقائق تستند عليها الأفكار وتحسب بها الخطوات، وتقيم من خلالها المواقف:

«في مثل هذا العالم الخفي قد يقتنع البعض بالحاسة السادسة والإلهام وما إلى ذلك، ولكن الحقيقة تظل دائمًا سيدة كل موقف، وكل تقدير لموقف.. الحقيقة ولا شيء عداها».

(الحفار، صـ٣٣٠)

وهذا التعامل مع الحقائق يفرض معه التخلي عن الاحتكام إلى العواطف الخاصة في تقدير المواقف وتقييم الشخصيات؛ حتى لا تبنى الأحداث وتفسيراتها على انفعالات؛ ومن ثَمَّ تكون قراءتها قراءة غير منضبطة بالمنطق وحقائقه:

«فرجل المخابرات لا يتعامل ويجب ألا يتعامل مع العواطف، وإنما تعامله فقط مع الحقائق وجهًا لوجه».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٣٧)

إن قوام هذا النشاط الإنساني هو العقل والتفكير المبني على مناورات ذهنية، فهو حرب عقول تدار بذكاء التدبير والتخطيط، لا مجال فيها للمصادفة، حتى وإن آزرت بعض تلك المصادفات مخططًا ما فإنها مصادفات تأتي في سياق الخطط المحكمة وبدائلها الافتراضية:



«.... عندما قلت لعادل مكي إن المصادفة في هذا الحقل تلعب أيضًا دورها المؤثر، نظر إليّ في دهشة من لم يفهم قصدي.. حتى إذا ما ذكرته أن لقاء نبيل سالم في ذلك المقهى وفي هذا الوقت من الليل بشريف بكري كان مصادفة بحتة.. قال إن المصادفة هنا- إذا كنت مصممًا على استعمال الكلمة- من الممكن أن يطلق عليها اسم المصادفة المخططة... فلولا الخطة التي وضعت لشريف بكري، لما وقعت المصادفة أصلًا».

**(سامية فهمي، جـ٢، صـ٢٢٥)**

لا مكان في هذا العالم السري لحسابات وجدانية، أو توقعات اعتباطية؛ فلا بد وأن تحسم "اللعبة" في النهاية لصالح من يستطيع أن يوظف قواعدها بذكاء التصرف ومهارة المخادعة، وما يمكن أن تكشف عنه مسار أحداث بعض الأعمال من صدق توقعات رجل المخابرات وتنبؤاته لتصرفات الخصم إنما هو خاضع لقواعد هذا العالم وحسابات تلك اللعبة:

«كيف يتأتى لهذا الرجل المصري أن يتنبأ بما يمكن أن يفعله رجل إسرائيلي في المستقبل.. ولقد قال له زكريا- ضابط المخابرات- أن المسألة ليست شطارة كما يظن، وأن للأمور في هذا العالم الرهيب قواعد تعطي لمن يتبعها حق التفوق والسبق».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٦٣)**

وتفسير نجاح هذا الأداء الذي يحتكم إلى الذكاء، والمهارة في تقديرات المواقف بحسابات دقيقة لكل خطوة هو المعرفة التي تشكل مصادرها قاعدة

أساسية في حسم تلك الحرب، والتفوق في إدارة لعبتها بـذكاء مـن يقـف عـلى أحد أهم أسباب القوة فيها، وهو المعرفة:

«إن المعرفة- في هذا العالم الخفي- هي السلاح المضمون الفعالية».

(الحفار، صـ٣٥)

فنجاح التوقعات التي يفترضها ضابط المخابرات في أفعـال الخـصم أو ردود أفعاله- كتلك التي قرأناها مـع شخـصية "طـاهر رسـمي" في أحـداث (الحفار)، وشخصية "محسن ممتاز" في أحـداث (رأفـت الهجـان)، وشخـصية "الريس زكريا" في أحداث (دموع في عيون وقحة)، وشخصية "عادل مكـي" في (سامية فهمي)- يرتبط بمهاراته في تحريـك خيـوط اللعبـة بـذكاء، وإعـادة ترتيب الأحـداث ترتيبًـا صـحيحًا، وقـراءة الشخـصيات وتكوينهـا النفسي والذهني الذي يتحكم في سلوكياتها ويقود إلى معرفـة نقـاط قوتهـا وضـعفها، وكيفية إدارة اللعبة وتقديراتها التي تحكمها حسابات شديدة التعقيد:

«إذا كان هذا النوع من النشاط الإنـساني لـه قوانينـه وقواعـده التـي لا تختلف في أصولها وجذورها من دولة إلى دولة، أو من جهاز إلى آخر... إنما يأتي الاختلاف في التفاصيل التي تخضع- مع الظـروف الموضـوعية المحيطـة بكـل حالة- للتقدير الشخصي لضابط هذه الحالة.. وقـد لا يكـون الاخـتلاف مـن جهاز إلى جهاز آخر فقط، بل ربما كان بين ضابط وآخر في الجهاز الواحـد.. إن التصرف هنا- أو كما يطلقون عليه التكنيك- هو أقرب إلى بصمة الفنان منه إلى أي شيء آخر».

(سامية فهمي، جـ٢، صـ١٩٣)





وامتلاك تلك المهارة الذهنية وطرائق التفكير في "تكنيكات" مواجهة الخصم من السمات الأساسية الفارقة بين العمل المخابراتي والعمل البوليسي:

«أصبح عليه الآن أن يتحدث إليها عن المبادئ العامة التي تحكم علم المخابرات أو لعبة الذكاء هذه.. فراح يحكي في طلاوة من يدردش في أمور الحياة العادية أن المخابرات في الأصل هي صراع رؤوس تفكر، فليس فيها ذلك العنف الذي يتميز به العمل البوليسي».

**(سامية فهمي، جـ٣، صـ٥٠٥)**

ويمثل علم "الإثارة" إحدى أهم قواعد العمل المخابراتي، وهو أيضًا أحد مظاهر تلك المهارة الذهنية في جمع المعلومات وتوفير مصادر المعرفة التي تقوم عليها الحقائق، ويحدثنا الكاتب عن مفهوم هذا العلم في سياق سرده، قائلًا:

**«كان على الفتى مثلًا أن يتعلم كيف تكون الإثارة، و"الإثارة" وحدها علم كامل تنمو حدوده وتتكشف دهاليزه وتتشعب وتتعقد وتتسع يومًا بعد يوم!**

"الإثارة" هي علم الحصول على المعلومات بوضع من تريد منه البوح بما لديه من معارف وأسرار في حالة نفسية تدفعه دفعًا إلى الحديث والبوح بما لديه دون أن تطلب منه ذلك، أو حتى تشير ولو من بعيد إلى ما تريد أن تعرفه!»

**(رأفت الهجان، جـ٢، ص٥٠٧)**

وتقوم تلك القاعدة على فن الحصول على المعلومة وتجنيد مصادرها، أو ما يسمى في اصطلاحات هذا العلم "الاحتياجات"، وتمثل شخصية رأفت الهجان نموذجًا واضحًا لتوظيف هذا العلم في بناء الأحداث، واختيار شخصياته التي يكون لكل منها مدخلها الخاص:

«فإن علاقة الفتى إذا ما توطدت بهذه السيدة سوف تتيح له- خاصة بعدما تعلم أسلوب "الإثارة"- أن يستمع ويحصل على ما يريد من أسرار.. وأن هذه المجموعة من الممكن أن تكون نواة لمجموعات يكوّنها الفتى فتصبح لديه شبكة من العملاء الذين يطلق عليهم "**Unwitting**" أي أنهم عملاء لا يدرون أنهم عملاء ولا يعرفون شيئًا عن نوايا الفتى، بل يثقون فيه ثقة تجعلهم يصرحون أمامه بأخطر الأسرار!».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ١٢٦)**

وعلى الوجه الآخر تقف شخصية "نبيل سالم" عميل الموساد نموذجًا لنشاط المخابرات الإسرائيلية في توظيف علم الإثارة في الحصول على تلك "الاحتياجات" المطلوبة:

«تلقى نبيل في تلك الليلة أول درس في علم "الإثارة"، وهو العلم الذي يدفعك فيه محدثك، بوضعك في حالة نفسية معينة، إلى أن تخبره عما يريد أن يعرفه عنك أو منك دون أن يوجه إليك سؤالا حول الموضوع الذي يريد معرفته منك!».

**(سامية فهمي، جـ٢، صـ٢٢٧)**



ويشير الكاتب إلى طبيعة بعض الأساليب التي يقوم عليها هـذا العلـم والمهارات المكتسبة التي يعتمد عليها ضابط المخابرات أو العميـل في اسـتثارة الشخـصية التـي أمامـه كـي يدفعـه بتوظيـف الأبعـاد النفـسية في الحـصول على مبتغاه:

«ذلك أنه في علم المخـابرات غـير المكتـوب الـذي يكتـسب بالتجربـة والمران والخبرة المتراكمة عـبر الـسنين يوجـد نـوع مـن الأسـئلة، أو أسـلوب للمناقشة يبدو لأشد العيون والآذان تـدقيقًا أسـئلة أو مناقـشة عاديـة، لكنهـا بالحس وحده يظهر أن هذا النوع من الأسئلة من نوع الأسئلة الاستثارية التـي تستثير السامع فتدفعه للإدلاء بالمعلومات في مجال المفاخرة أو المباهاة أو محاولة التظاهر بالعلم ببواطن الأمور، أو حتى في مجال الحماس».

(الصعود إلى الهاوية، صـ١٠٢)

ونستطيع من خلال تلك المعارف والقواعد التي استعرضنا بعـضها أن نقرأ هذا النشاط الإنساني وطبيعته التي تتجسد في عالم الرواية، وأن نقف عـلى بعض خصوصيتها في بناء الشخصية، وما يحكم مسار الأحداث، فلـسنا نريـد من استقراء تلك النصوص للتعريف بتلك القواعد التي ضمنها أعماله الخمسة أن ندخل إلى معارف وعلوم تبتعد بنا عن طبيعة دراستنا الأدبيـة، وإنـما نراهـا تمهيدًا مهمًا وأساسيًا يدخل بعمق في طبيعة دراسة هذا الاتجاه الروائي بما فيه من خصوصية تتشكل وفقًا لها عناصر البناء الفني، وتخضع لها طبيعـة الأحـداث، وبناء الشخصيات، ونسج الحبكة الفنية.

# الفصل الثانى

## الــراوى ولغـــة الحـكـى

تشكل اللغة أحد أهم مقومات العمل الأدبي، باعتبارها أداة الكاتب في تقديم رؤيته وتجسيد مضامينه وقضاياه؛ ولذا فهو يتكئ على خصائصها الإبداعية في إنشاء علاقة بينه وبين المتلقي/ القارئ.

ومع اختلاف هذه الخصائص أو السمات من كاتب إلى كاتب، بل ومن اتجاه إلى اتجاه لدى الكاتب الواحد فإن لكل مبدع اختياره الخاص في تكوين لغته وتوظيفها بحسب ما تقتضيه رؤيته في النص، وليس تبعًا لصرامة نظريات وافتراضات تتنافى مع طبيعة الكتابة الإبداعية وحريتها. «فليس للنص الأدبي علم متفق عليه فيتحكم فيه بالدقة التي يتصورها أشياع علمنة الأدب»[(١)]، ومن ثَمَّ فإن بحثنا في لغة هذا الاتجاه الروائي لدى صالح مرسي يسعى إلى الوقوف على أبرز الأدوات الفنية التي وظفها في تلك النصوص فأكسبها شيئًا من الخصوصية التي قد تشكل لازمة أو سمة بارزة في هذا الاتجاه عن غيره من الاتجاهات الروائية الأخرى.

وترتبط اللغة الروائية بشخصية الراوي/ السارد الذي يكون في علاقة مباشرة مع القارئ، فهو أقرب شخصيات النص إليه، ينهض أمامه بكل البناء

---

(١) في نظرية الرواية، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢٤٠)، ديسمبر، ١٩٩٨م، صـ٢٤٩.

الفني للرواية، ويقدم إليه بقدر ما يشاء تفاصيل الحكاية، باعتباره المسؤول عن تقديم عالم القصة بكل عناصرها، فهو في أبسط تعريف له: «الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي»(١).

فمن خلاله يقف القارئ/ المتلقي على الأحداث ومساراتها، ويطالع الشخصيات بأفكارها، وأبعادها الحياتية، وسماتها النفسية وطبائعها الخُلقية، ويتصور ملامحها الجسدية، ويدخل إلى فضاءات المكان والزمان؛ لأنه المتحكم الفعلي فيما يقال وما لا يقال من تفاصيل، وما يطرح من أفكار، ومن ثَمَّ فهو يشكل وسيطًا بين الكاتب برؤاه وأفكاره واتجاهاته الموضوعية والفنية وبين المتلقي.

ويوظف الكاتب في شخصية الراوي أحد الضمائر السردية/ ضمائر الحكي لتقديم محتوى روايته، إذ «يتراوح صوت الراوي بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، وتعكس صيغة الضمير أهمية الراوي ودرجة اشتراكه في العمل الروائي»(٢).

فمع استخدام الضمير يتحدد موقع الراوي من أحداث النص وشخصياته، وتتحدد فنيات العمل الروائي في اختيار هذا الضمير، فقد يختار الكاتب في تقديم الحكاية راويًا بضمير المتكلم المشارك، يكون فيها حاضرًا بوصفه شخصية من شخصيات النص، وجزءًا من أحداثه، وبالتالي فهو يتحدث عن نفسه وعن آخرين.

---

(١) المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، صـ١١٧.

(٢) معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م، جـ١، صـ٧٧.

وقد يختار راويًا بضمير المتكلم المشاهد الذي لا يتخطى دوره نقل وقائع عاشها دون أن يشارك فيها، وبالتالي فهو يتحدث عن آخرين، حتى وإن بدا صوته حاضرًا بهذا الضمير على مدار النص، فالعلاقة بينه وبين شخصيات النص وأحداثه تبقى علاقة مشاهدة.

والراوي في هذا الضمير على اختلاف شكليه- مُشاهدًا ومشاركًا- لا يمتلك استبطان الشخصيات والإلمام بأفكارها الداخلية؛ لأنه يقف عند حدود معرفته ومستوى علاقته بالشخصيات الذي يسمح به دوره الفني في الحكاية، حتى وإن كان ذلك لا يمنع من اجتهاده في تفسير وقع الأحداث على نفسية الشخصيات، أو التكهن بخبايا تفكيرها أمام القارئ من خلال قراءة إيماءات الحوار أو السلوك، ولكن تبقى معرفته الجازمة بنفس القدر الذي تسمح به حدود معرفتنا نحن عن شخصيات ووقائع نشارك فيها أو نشاهدها في حياتنا اليومية.

وقد يختار الكاتب أن يحكي بضمير الغائب البعيد كلية عن النص بأحداثه وشخصياته، وربما البعيد أزمانًا عن الوقائع المحكية، وبالتالي فالمسافة بينه وبين النص بشخصياته وأحداثه بعيدة، بما يسمح له بالوقوف على تفاصيل أدق وأعمق عن عناصر حكايته، «فاستعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردي كل شيء»[(١)].

(١) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. صـ١٧٨.

وقد اعتمد صالح مرسي في أعماله المخابراتية على الحكي بضمير الغائب الذي يحافظ من خلاله على موقع بعيد عن الأحداث والشخصيات، ويمكنه من الانتقال بين الأزمنة المختلفة، وبذلك يرى مَشاهده رؤية "بانورامية" كاشفه لعالم الرواية، فيدخل إلى أفكار شخصياته، ويقف على واقعها النفسي، ويسترجع من حياتها ما يشاء، كما في استبطانه وعي "الهجان" ليرصد بدقة مشاعر القلق والشتات لديه:

«تقاذفته رياح الشكوك بلا رحمة، انقبض صدره فراح يتلفت حوله في قلق رغم أن أول الدروس التي لقنه إياها محسن كانت تحرم عليه أن يتلفت حوله مهما كانت شكوكه.. إن من يفعل هذا ينطبق عليه قول القائل: يكاد المريب يقول خذوني.. تمنى في لحظة أن يأخذوه ويعدموه وينتهي كل شيء وتنتهي تلك الحياة التي لم يعرف فيها سوى العذاب والألم والقلق».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥١٤)**

لم يترك الراوي للشخصية التعبير عن مكنونها، وإنما استغل موقعه للنفاذ بعمق إلى دواخلها؛ والتعبير بصوته عن أمنياتها وتأملاتها وأدق أحاسيسها الوجدانية؛ لأن في مثل هذه الأحداث «يغطي صوته على جميع الأصوات فيها، فإذا صدر منها فعل أو قول أو فكر تصدى الراوي للتعبير عما حدث منها، وعما قالته، أو فكرت منه، لكن لا يسمح لها بالظهور، ولا الاتصال المباشر بالقارئ»[(١)].

(١) السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجًا، د. عبد الرحيم الكردي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، صـ١٢٤.



وهو ما يتضح مع رصد الراوي لبعض الانفعالات النفسية للشخصيات، سواء في تجسيد صراع داخلي، أو وصف انطباعات وجدانية لوقع الأحداث عليها، أو إبراز مشاعر قلق واضطراب تنتابها، أو تدوين أحاسيس إنسانية ترسم معها المشهد الداخلي لها، أو رصد أحاسيس غريزية دقيقة، أو الكشف عن تداعي أفكار وأسئلة ذهنية وخواطر يستظهر فيها الراوي عمق شخصياته من خلال موقعه الغائب عن أحداث النص.

ففي "الحفار"- على سبيل المثال- استعان الراوي باللغة النفسية التي تستبطن الشخصية استبطانًا يتجاوز حدود ما تمنحه معلومات النص، فراح يرصد مشاعر دلال شوقي المتداخلة، وتداعي أفكارها وانفعالاتها الداخلية:

«انداح كل شيء ليأتي فيض من الحزن فيغمرها.. حزينة هي لا لأنها تحب مدحت صبري، ولا لأنها تعلم أن لا أمل في هذا الحب. لكنها حزينة لذلك الإحساس المميت بالعجز الذي احتواها منذ التقت بهذا الرجل.فراحت تمضغ عجزها في صمت المستسلم.. تذكرت جملة مدحت فانسحب الحزن ليحل محله غضب هائل، فصرخت في الجدران الأربعة».

(الحفار، صـ٣٨٩)

وفي "رأفت الهجان" وصف الراوي برؤيته النافذة إلى أعماق الشخصية تلك الحالة النفسية المختلطة التي عاشها الهجان في تل أبيب إبان سنوات النكسة:

«تلك سنوات عاشها رأفت الهجان نهبًا لأحاسيس مختلطة. ينهش صدره إحباط يدفعه إليه ذلك الركود على الجبهة، وذلك الاسترخاء الذي رآه



أول ما رآه باديًا على جنود الجيش الإسرائيلي وضباطه.. ثم يثير حميته وحماسه كثرة ما كان يُطلب إليه من معلومات..»

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٩٣٢)**

فلم تكن وظيفة الراوي في كتابات صالح مرسي المخابراتية مجرد تجسيد معارك الذكاء بين جهازي المخابرات المصرية والموساد للحصول على المعلومات، وما يرافق ذلك من حيل الدهاء والتضليل، ووسائل التجنيد والتخفي، «لكنها تتجاوز ذلك لتصف أدق المشاعر الفردية والجماعية وكيفية تشكلها في لحظات فائقة. فهو راوٍ قدير على صنع المتخيل وابتداعه بقدر ما هو دقيق في تسجيل الوقائع وصياغة السبيكة الروائية المحكمة منها، إنه صوت الكاتب المبدع في الرصد والتحليل»[1].

فهو يعمد في بعض الأحيان إلى تقديم أبعاد إنسانية يوظفها في إثارة عاطفة القارئ مع مضامين نصه من ناحية، ومن ناحية أخرى إضفاء الصبغة الأدبية على تلك النصوص الوثائقية التاريخية، بحيث تكسبها تلك الأبعاد توهجَ الإبداع الروائي وعالمه المثير الشائق.

وتحتشد أعمال الكاتب بتلك اللغة النفسية التي تفسر انطباعات الشخصيات، وتجسد الأبعاد الإنسانية في مضمون الحكاية، فضلًا عن ارتباطها بملامح الواقع النفسي الذي يقتضيه التعبير عن مراحل الهزيمة والانكسار في حياة الشعوب وطبيعة ما تتركه من انطباعات في نفوسها.

---

(١) عين النقد على الرواية الجديدة. صـ١٧٢.



## بين الكاتب والراوي

رغم أن الكاتب استخدم في كل أعماله المخابراتية ضمير الغائب الذي أتى الراوي معه بعيدًا كل البعد عن إطار الأحداث وصناعتها فقد ظهر صوته بوضوح من خلال ضمير المتكلم، وكان ماثلًا في النص من خلال عدة مظاهر امتزجت فيها شخصيتا الكاتب والراوي، دونما انفصال بين صوت من يحكي القصة (الراوي) بوصفه أداة يتم توظيفها في تقديم محتوى الحكاية، وصوت الكاتب ذاته (صالح مرسي).

أولى مظاهر هذا التداخل أو الامتزاج الإشارة إلى علاقة الكاتب بمصدر حكايته وتفاصيلها، وهذا المصدر الذي يمثل إحدى شخصيات النص المشاركة في الأحداث قد يكون ضابط المخابرات الذي يمد الراوي/ الكاتب بمعلومات الحكاية، وقد يكون أحد أبطالها أو شخصياتها الرئيسية التي يتاح للكاتب أن يلتقيها، كما في كثير من حواراته مع عادل مكي وسامية فهمي ونبيل سالم، وبذلك يقترب بضميري المتكلم والغائب من أحد أهم عناصر الرواية، وهو الشخصية، رغم ابتعاده عن عنصر الأحداث، ولكنه يعمد إلى إبراز تلك العلاقة بينه وبين الشخصيات؛ لتوثيق معلوماته، ولاسيما مع هذا الاتجاه الروائي الذي يعتمد الصراع الرئيسي فيه على عنصر المعلومات، وهذا التوثيق هو إحدى الوظائف التي يمارسها الراوي في هذا النوع من النصوص، «وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التي تستثيرها حادثة بعينها»[١].

(١) نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، د. السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، صـ١٦٦.

فنقرأ في خطاب الراوي/ الكاتب حديثه المباشر إلى شخصية سامية فهمي الذي يشير به إلى مصدر معلومات الحكاية، وإلى علاقته بشخصياتها، رغم بعده التام عن صناعة الأحداث أو حتى مشاهدتها:

«عندما كنت جالسًا ذات مرة مع سامية فهمي، لم أملك إلا أن أوجه لها سؤالًا بدت لي إجابته محيرة أشد ما تكون الحيرة.. فإذا كانت سامية- وهذا قولها بالحرف- قد أحست منذ لحظة لقائها الأول بنبيل سالم بعد عودته من الخارج أن هذا الذي تصافحه غير ذاك الذي غادرها منذ عامين مهاجرًا إلى الخارج فلماذا استمرت علاقتها به».

(سامية فهمي، جـ٣، صـ٢٨٣)

وهذا التداخل بين الضمائر في نصوص الكاتب يؤكد تلك العلاقة الترابطية القائمة بين شخصيتي الراوي والمؤلف، وتدرأ أي فصل أو تمييز بينهما لدى من يذهب إلى ذلك. فالعلاقة بينهما لا تنفصل في أي مظهر من مظاهر التعبير[١]، ولذلك حينما نستمع إلى شخصية الراوي يقدم إلينا نصوصه فإننا نستمع معه إلى صوت صالح مرسي يتحدث إلينا، وبالتالي تخضع معلومات الراوي عن تفاصيل قصته التي يقدمها إلينا بقدر ما يتاح للكاتب من معلومات وتفاصيل تخضع لحسابات مصدرها الوحيد وهو جهاز المخابرات.

فرغم أن الراوي حاول إقناعنا في بعض المواضع أنه يتحدث من داخل الأحداث برؤية تمكنه من مفاتيح عالمه الروائي بكل تفاصيله، لكنه لم يستطع

---

(١) يُنظر: جماليات النص السردي: رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب، د. عادل نيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م، صـ٨٧ وما بعدها.



أن يعرف كيف دخل "الباشا" إلى أبيدجان في غرب أفريقيا بثمانين كيلو جرامًا من المتفجرات:

«وحتى اليوم، وبرغم مضي السنوات، فإن الباشا لم يبح بعد بالطريقة التي أدخل بها المتفجرات إلى هذه القلعة بتلك السهولة المذهلة».

**(الحفار، صـ٣٦٢)**

ولم يعرف القارئ- ومن قبله الراوي- كيف استطاع "أبو سليم" السوري رجل الموساد في رواية "سامية فهمي" أن يصل إلى لقب عائلة العميل "نبيل سالم"، وإضافته إلى جواز سفره المصري الذي استخرجه بنفس الاسم مضافًا إليه لقب العائلة، رغم أنه لم يكن موجودًا في أي من أوراق "نبيل" الثبوتية:

«رغم أن اسم "جيزاوي" كان هو اسم العائلة حقًا إلا أن نبيل تعود منذ نعومة أظفاره أن يكون اسمه نبيل مصطفى.. هذا كان اسمه في المدرسة الابتدائية والإعدادية والثانوية والجامعة، ثم هو اسمه في البطاقة الشخصية وجواز السفر جميعًا.. ولقد عرف في إحدى سنين عمره أن أباه أسقط اسم العائلة من اسمه واسم ابنه لخلاف لم يفهم طبيعته ولم يهتم بتقصي الأمر من حوله، وإن كان- بشكل غامض- قد عرف أن السبب كان خلافًا بين أبيه وبين عائلته حول زواجه من أمه!

فمن أين عرف أبو سليم اسم العائلة وهو لم يذكره له؟!».

**(سامية فهمي، جـ٢، صـ١٥٩)**



ومع أن طبيعة هذه الأعمال تلتقي مع النصوص التاريخية في واقعيتها أولًا وفي طابعها الوثائقي الذي ينقله الراوي عن مصدرٍ ما ثانيًا أي أن مهمته تبدأ بعد أن يكتمل مضمون الحكاية؛ إذ «لعل أهم نقاط التماس بين هذا العمل الإبداعي والواقع التاريخي الموثق هي الراوي»[1] ولكن رغم هذا وذاك فإن الكاتب/ الراوي في هذا الاتجاه الروائي يخضع لمصدر معلوماته، وهو ملفات جهاز المخابرات، على عكس الأعمال التاريخية التي يكون مصدرها متاحًا في الكتب والوثائق، وبالتالي فإن لدى القارئ معرفة مسبقة بالتفاصيل أو ببعضها على أقل تقدير، أي أن هناك قاسمًا مشتركًا من المعلومات- تكثر أو تقل- بين الكاتب وقارئه، بل وربما يمتلك القارئ من مرجعية المعرفة الوثائقية أكثر مما لدى كاتب النص الروائي التاريخي ذاته، أما في أعمال صالح مرسي فإن معرفتنا- نحن القراء- مرتهنة بقدر ما يقدمه إلينا، وبقدر ما يكشف له جهاز المخابرات من معلومات ووثائق.

ومن مظاهر هذا التداخل بين شخصيتي الراوي والكاتب الوقفات التي يطل فيها الكاتب برأسه لإظهار انطباعاته الخاصة التي سمحت بإظهار صوته في صورة مباشرة، وتمتلئ الروايات بجمل تتداخل مع مسار السرد، يظهر فيها تحليلاته، أو تعاطفه، أو تفسيراته الخاصة للأحداث ومساراتها. كما في حديثه عن رجال المخابرات في رواية "رأفت الهجان" الذي يتوجه به إلى المتلقي ليعمق لديه أحد أهم مرامي تلك الأعمال والتأكيد على أبرز قيمها الأساسية:

---

(١) عين النقد على الرواية الجديدة، صـ١٧١.



«تلك لحظات نادرة في أعمار البشر، عندما يلتحمون في سبيل هدف واحد، هدف يسمو على كل ما عداه، حتى ينسى الرجال من أجله كل شيء ولو كان ذواتهم وأنفسهم وزوجاتهم وأولادهم»

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢١٧)

وهذا التداخل يبرز انحياز الكاتب الواضح لشخصيات رواياته؛ لأنه لا يختفي في هذا الانحياز وراء الراوي، وإنما يعبر بصورة مباشرة عن قضية لا ينفصل عن صراعها رغم أنه ليس جزءًا من أحداثها داخل النص. لأن أبطال رواياته- كما في شخصية محسن ممتاز، وطاهر رسمي، وعزيز الجبالي، ورأفت الهجان، وعادل مكي، وسامية فهمي، وجمعة الشوان- ترتبط لديه بمعاني الوطنية التي لا تعرف قضاياها حيادًا. «فالراوي هنا منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته، منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس اللعبة الفنية بانيًا عالم قصته»[(١)]، وبالتالي يتخلى الكاتب في تلك الوقفات التحليلية أو التفسيرية أو الانطباعية التي تقطع مسار الحكي عن توظيف شخصية الراوي بوصفها وسيطًا بينه وبين المتلقي ليسمعنا هو صوته عاليًا، معبرًا عن أحد بواعث هذا الاتجاه لديه، وهو- كما أشرنا آنفًا- الكشف عن بطولات وطنية وروح فدائية لدى هؤلاء الجنود المجهولين بتجرد وتنكر كاملين في حماية الوطن.

---

(١) الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، يمنى العيد. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، صـ٨٣.



ونلمح شيئًا من هذا الامتزاج في بعض النصوص التي يأتي فيها التعريف ببعض مصطلحات البحر الذي ارتبط به الكاتب في جانب كبير من حياته، وشكَّل ملمحًا أساسيًا من كتاباته الأخرى حتى عُرِف بأديب البحر، أو في بعض النصوص التي استخدام فيها لغة بيانية يكون البحر مصدرها. كما في أحد مقاطع رأفت الهجان:

«في بعض الأحيان كان عزيز- إذا ما اختلى بنفسه وترك أفكاره تمرح في محيط الذكريات- يطوف بسفن الذكرى إلى آلاف القارات والشواطئ والجزر. إلى عوالم مخيفة وخطيرة ومليئة بالأحداث. إلى وجوه ورجال لم تعرف الرحمة طريقها إلى قلوبهم يومًا.. إلى تلك الحرب المشتعلة دائمًا تحت سطح المياه فوق كوكب الأرض.. غير أن سفينة الذكريات كانت دائمًا ترسو به عند شاطئ رأفت الهجان».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٩٥٧)**

كما نلمحه أيضًا في حديث الكاتب عن بعض الأوضاع السياسية والاجتماعية للحقبة التاريخية في أحداث قصته، باعتباره أحد معاصريها، أو في الحديث عن عبد الناصر الذي ارتبط بزعامته وتجربته ارتباطًا ظهر في رواياته وكتاباته الصحفية، أو في استعراض بعض المعلومات المخابراتية التي حرص على تضمين بعضها على هامش لغته السردية، أو في الحديث عن اليهود ومخططات الوكالة الصهيونية. لتتحول الرواية بكل ذلك إلى مدونات ترتبط بطبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، وأجواء الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المرتبطة بالحقبة التي تقع فيها أحداث تلك الروايات؛ وبالتالي تتخطى

الرواية مجرد الإمتاع الفني في معايشة أحداث نص روائي إلى أجواء ترتبط بعمق شخصية الكاتب/ هويته.

ويرتبط بتلك النصوص التي تظهر فيها شخصية الكاتب في صوت واحد متطابق دونما تمييز مع الراوي العديدُ من الجمل الاعتراضية، والجمل التنصيصية التي أخذت شكلًا كتابيًا مختلفًا يميزها عن النصوص التي ترتبط بمسار الأحداث.

## عتبات النص الروائي:

تتشكل مع عتبات النص مفاتيح أساسية لها دلالتها التي تتصل اتصالًا مباشرًا بمضمون النص، ويقصد بها في الاصطلاح النقدي: «عناصر مضافة إلى متن النص تسهم في وضعه في إطار خاص يوجه تلقيه، كالعنوان والإهداء والمقدمة والملاحق والغلاف وغيرها. وهي عناصر تمثل عتبة تفصل بين النص وما ليس منه»[1].

أولى تلك المفاتيح التي يوظفها الكاتبُ في إدخال المتلقي إلى النص الروائي هو العنوان؛ لأنه يحمل ترجمة موجزة للمغزى الأساسي الذي من أجله قامت الحكاية بكل عناصرها، بحيث يستدعي العنوان في ذهن القارئ تصورًا عن الفكرة الأساسية أو المحورية للنص، ويستثير لديه فضولًا دائمًا للغوص في متن النص؛ كي يفسر دلالات العنوان الذي اختاره الكاتب محورًا للحكاية، وتعريفًا بكل ما في النص من عناصر فنية.

---

(١) معجم مصطلحات الأدب، جـ٢، صـ١٠٥.

وإذا كان العنوان في بعض الكتابات الروائية استهلالًا يأخذ وظيفته الأولى من استثارة فضول المتلقي لقراءة النص، اتكاءً على عنصر التشويق الذي يأتي مع غموض العنوان الذي لا يفسره إلا الإبحار في المضمون، «وبالتالي فإن الكاتب يبحث كيفية إيصال مفهوم عنوانه إلى المتلقي من خلال وظائفه التي تجعل المتلقي في سؤال دائم عن الهدف من العنوان»[1]، فإن وظيفة العنوان في أعمال هذا الاتجاه لدى صالح مرسي لا تستند على هذا الغموض لتوفير عنصر التشويق والإثارة، وإنما استمد هذا العنصر مصدره في تلك الأعمال من طبيعة هذا النشاط الإنساني، وما تمتلكه أحداث عالمه الخفي من إثارة، وهو ما يفسر معه تلك العناوين التي تشير في أغلبها إلى مضمون تلك النصوص وانتمائها إلى هذا الاتجاه الأدبي، إما باشتقاق العنوان من مصطلح الجاسوسية، كما في: (كنت جاسوسًا في إسرائيل)، أو الإشارة إلى مصدر النص الروائي من خلال تصدير عبارة: (من ملفات المخابرات المصرية)، كما في روايتيه: "سامية فهمي"، و"الحفار"، في حين نصَّ على انتماء مجموعته (الصعود إلى الهاوية) وروايته (دموع في عيون وقحة) إلى هذا الاتجاه من خلال المقدمة.

ولا ينفرد صالح مرسي بتلك السمة المميزة في عتبة العنوان، وإنما أخذت أغلب أعمال هذا الاتجاه الروائي مشتقات لفظة (الجاسوسية) مدخلًا إلى عنصر الإثارة التشويقية التي يختزنها ذهن المتلقي عن هذا العالم الخفي

---

(١) عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية، د. عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، صـ٧٧.

الغامض، كما في: "قصتي مع الجاسوس" لماهر عبد الحميد، و"جاسوس من الصرب" لفؤاد حسين، و"الجاسوس ٣٨٨" لعبد الله يسري، وغيرها.

ويأخذ العنوان عند "صالح مرسي" مدخلًا للمعنى البطولي في هذه الأعمال، وهو في إقرار هذا المعنى من خلال العنوان يتكئ على أحد أمرين، أولهما: الشخصية من خلال جعلها محورًا لنصه، كما في : "رأفت الهجان، وسامية فهمي"، فهو في تلك العناوين يهدف إلى إبراز الشخصية البطولية التي تتجسد في عنوانها.

والآخر يرمي إلى التركيز على الفعل المخابراتي ذاته لتحقيق هذا المعنى البطولي والروح الفدائية في درء الأفعال العدائية التي تتجسد مع العملية المخابراتية، سواء بلغة حقيقية مباشرة، كما في "الحفار"، أو بلغة بيانية توصِّف تلك العملية، مرتكزا على صورة الطرف الآخر: العدو الصهيوني أو العميل، كما في "الصعود إلى الهاوية"، و"دموع في عيون وقحة"، دون أن تشير أي من عناوينه مباشرة إلى الصراع العربي الإسرائيلي.

وخضعت نصوص التمهيد- إحدى عتبات النص- لمراحل الكاتب مع هذا الأدب، فأتى تمهيد أولى أعماله: مجموعة "الصعود إلى الهاوية" في طبعتها الأولى يتناول الحديث عن تجربته مع هذا العالم الذي دخل إليه على غير رغبة منه، بينما في الطبعة الثانية من المجموعة ذاتها ارتبط التمهيد ببعض القضايا الإشكالية التي تتعلق بهذا اللون الأدبي الجديد في أدبنا العربي.

أولى تلك الإشكاليات النقدية تصنيف هذا النوع من الكتابات الذي يراه الكاتب تصنيفًا يضيِّق من رحابة تلك النصوص التي لا تختلف عن أي



نشاط إنساني يتناوله الجنس الروائي دون مسميات، وهو اعتراض ممتد مع صالح مرسي منذ أن أطلق عليه النقاد "أديب البحر" وصفًا لكتاباته التي دارت حول حياة البحر، لأنه يرى أن «البحر شأنه شأن الحياة في المدن والقرى والمصانع والمحاجر نوع من أنواع النشاط الإنساني.. كما أن التجسس- أيضًا- نوع من أنواع النشاط الإنساني.. بل ربما كان واحدًا من أقدم النشاطات الإنسانية على الإطلاق»[1]. فحداثة "أدب التجسس" على الأدب العربي لا تعني انفصاله عن مسار الإبداع الروائي، فهو تسمية يراها في "غير ذات موضوع".

وشكلت قضية الخيال محورًا من محاور عتبة النص في التمهيد، وكانت سببًا مباشرًا في اعتراض بعض النقاد على دخول هذا النوع من الكتابة في إطار الإبداع الأدبي، وفي الوقت ذاته تثير معها تساؤلات لدى القارئ عن نصيب أحداث هذا الأدب من خيال الكاتب.

فجعل صالح مرسي التمهيد مدخلًا تعريفًا بمفهوم الخيال في نصوص رواياته، فهو خيال أدبي يخضع لطبيعة هذا العالم البالغ التعقيد المليء بمحاذير الأمن ومقتضياته، لا ينفصل فيه الأديب عن الواقع وإنما يرتبط به ارتباطًا كبيرًا؛ فلا يمكن أن نرى خيالًا في روايات الاتجاه المخابراتي خارجًا عن المألوف مما يسمح به في بعض الأعمال الرومانتيكية التي بإمكان الكاتب أن ينسج فيها من خيالاته ما يتخطى المألوف في الواقع ويتقبله المنطق، «فالخيال المضاف، مهما بلغت نسبته، فإنما هو نابع من "الواقع" نفسه، أي من العملية

---

(١) الصعود إلى الهاوية (طبعة مكتبة مدبولي)، صـ١٤ .



وموضوعها وظروفها ومناخها.. وبهذا المنطق نستطيع القول إن الصياغة الأدبية لا تقتطع من الواقع شيئًا، ولا تضيف إليه بمقدار ما يعطيها!!!»[١].

والكاتب بهذه العتبة النصية/ التمهيد يضع المتلقي في دائرة النص بالإجابة عن تساؤلات حتمية لديه تتعلق بمدى نصيب هذا المتن/ الحكاية من الخيال، وما تفرضه مقتضيات هذا العالم السري من مناطق مجهولة لدى الراوي، و«تصبح هناك- بناء على اختفاء هذه المناطق أو إخفائها- فجوات في السياق لا بد للفن أن يملأها وأن يصوغها في اتساق مع بقية الأحداث حتى يصبح من المتعذر بعده أن نفرق بين ما حدث فعلا وما أضيف أو استجد»[٢].

ومع روايتيه "رأفت الهجان" و"الحفار" كان الأدب المخابراتي قد تجاوز تلك المنطقة التي من الممكن أن يقف معها البعض موقف التشكيك في أدبية تلك النصوص، ولاسيما مع النجاح الجماهيري الذي حققه هذا الأدب بعد أن تحول إلى أعمال سينمائية وتلفزيونية، وربما أراد صالح مرسي أن يتجاوز هذا الخلاف بعد أن خطا خطوات واسعة في إقبال المتلقي على هذا الاتجاه.

وقد أتى التمهيد في "رأفت الهجان" يفسر نجاح العملية على المستوى المخابراتي والإنساني تفسيرًا دقيقًا، فالرواية ترتبط بشخصيات عليها أن تضع بين عواطفها الإنسانية والوطنية وبين مهمتها حاجزًا كبيرًا يحقق لها النجاح في مهمتها، فتعيش الشخصية بين أعدائها وتشاركهم- تصنعًا- أفراحهم وأتراحهم.

(١) السابق، صـ٩.

(٢) السابق، صـ٩.



وقد أشار الكاتب من خلال تمهيد الرواية إلى هذا العنصر المهم من عناصر نجاح العملية بصورة مباشرة، بل وبنص اقترب كثيرًا مما أتى داخل متن الرواية: «لا دخل للعواطف في العمل.. قاعدة يحتفظ بها رجال المخابرات في صدورهم احتفاظًا يصل إلى حد القسوة، ربما على أنفسهم قبل الآخرين فوق ما يطيقه البشر، ذلك أن مثل هؤلاء الرجال لا يتعاملون مع حقائق ذاتية أو فردية، ولكنهم يتعاملون مع حقائق عامة.. حقائق لا تمس أشخاصهم ولا عواطفهم، وإنما تمس دولهم وشعوبهم وأممهم»[1].

وهذه النقطة بشكل خاص كانت حاضرة بقوة في مسار أحداث الرواية، بدأت مع البحث عن شخصية عميل لجهاز المخابرات المصري لزرعه في المجتمع الإسرائيلي، لم يصلح فيها - رغم مهاراته الشخصية - ضابط المخابرات المصري "محسن ممتاز" الذي كان يعرف عنه حماس الفدائي بشكل لا يمكن أن يحتمل معه الحياة في مجتمع أعدائه:

«فالفدائي لا يستطيع أن يعيش في مجتمع الأعداء لأنه هناك سوف يسمع عن وطنه وأهله وناسه ما يفقده صوابه بل وحياته»

(رأفت الهجان، جـ١، صـ١٢٢)

ولذلك كان هذا المضمون الذي عمد التمهيد إلى إظهاره أحد أسباب نجاح "الهجان" في مهمته التي استغرقت نحو عشرين عامًا، فقد استطاع أن ينفصل بمهارة فائقة عن عواطفه الخاصة في مهمته الاستخباراتية، فعاش بين

---

(١) رأفت الهجان: كنت جاسوسًا في إسرائيل، صـ٨.

أعدائه متجردًا من أي شعور ذاتي، يفرح بأفراحهم، ويحزن لأحزانهم، ويشاركهم انتصاراتهم الزائفة على وطنه، حتى يستطيع أن يكسب الجولة في النهاية؛ لأن إعلاء مصلحة الوطن يقتضي وأد كل ما يمكن أن يجيش في صدره من عواطف خاصة، كما في تخليه- على سبيل المثال- عن إحدى الفتيات التي أحبها وأراد الزواج منها، وقد خطا العمر به نحو الشيب وتجاوز الأربعين بسنوات. وقد راح يتطلع إلى إحساس الأب، ولكنه يدفع عن ذاته كل تلك الأحاسيس التي تغالبه فيها العاطفة حتى يستكمل رسالته الوطنية.

«حاول عزيز الجبالي- فيما بعد- أن يعبر عما انتابه من أحاسيس وانفعالات، ولكنه وجد صعوبة في ذلك.. كل ما استطاع أن يعبر به عن نفسه هو أن دمعة فرت من عينيه مصحوبة بصدى صوت الأستاذ إسماعيل- ولم يكن العهد بعيدًا بمحاضراته- وهو يؤكد ويلح وينبه ويوقظ: لا دخل للعواطف في العمل.. لا دخل للعواطف في العمل.. لا دخل للعواطف في العمل!».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٣٦)**

ومع النجاح الذي تحقق للأدب المخابراتي وما شهده من إقبال جماهيري أتى التمهيد متخلصًا من إشكالية أدبية هذا الاتجاه من عدمها، أو الاعتراض على مسمياته وتصنيفاته، أو نصيب نصوصه من عنصر الخيال الأدبي، فأتى التمهيد في "دموع في عيون وقحة" مرتبطًا بالفارق الفاصل بين تناول النص الروائي وتناول النص الدرامي (الأعمال السينمائية والتلفزيونية) للعمليات المخابراتية، ووجهة نظره في الفارق الفاصل بينهما: «سوف يكتشف القارئ-



إن كان قد شاهد المسلسل التلفزيوني "دموع في عيون وقحة"- من السطر الأول في هذا الكتاب أن هناك فرقًا كبيرًا بين تناول القصة في الكتاب وبين تناولها في المسلسل التلفزيوني.. وأن هناك الكثير من التفاصيل التي جاءت في المسلسل ليس لها وجود في الكتاب»[1]، فتجاوز التمهيد كليةً ما ارتبط ببدايات هذا الاتجاه من إشكاليات ليتناول الفارق بين ما هو مكتوب للدراما وما هو مكتوب للإبداع القصصي أو الروائي الذي يراه الكاتب فارقًا في الشكل لا المضمون.

وشكل الإهداء- إحدى العتبات النصية- حضورًا لدى أعماله الروائية، وقد ارتبط بالأهداف والقيم التي تشكل مظهرًا من مظاهر أهمية هذا الاتجاه في أدبنا العربي، فما جمع بين نصوص إهداءاته- كما ذكرنا آنفًا- جيل الشباب في: "رأفت الهجان، وسامية فهمي، ودموع في عيون وقحة"، وإن زاد في روايته الأخيرة "رجال المخابرات" الذين خاطبهم في كثير من نصوصه: «إلى شباب مصر.. إلى الرجال الذين عانوا كما لم يعانِ أحد عندما وقعت هزيمة ١٩٦٧م قاصمة للظهر، ولم يكونوا قد قصروا في واجب!.. وإليهم- نفس الرجال- الذين تحملوا العبء صابرين، واستمروا في حماية الوطن والدأب على العمل، واقتحام الخطر حتى تحقق نصر ١٩٧٣م»، ومن ثَمَّ كان الإهداء في أعماله مرتبطًا بنصوص كتاباته، ومعمقًا لأحد أهم أهداف هذا الأدب.

واستقلت روايتا (الحفار، ودموع في عيون وقحة) بعتبة العنوان الفرعي في مداخل الفصول، فرغم اعتماد رواياته كاملة على التقسيم إلى فصول فقد

---

(١) دموع في عيون وقحة، صـ٥.

جعل العنوان الفرعي في هاتين الروايتين تقسيمًا قائمًا على إبراز الحدث الأهم والأكثر محورية وتركيزًا من خلال العنوان الفرعي الذي يأخذه الفصل.

وزاد الكاتب على عناوينه الفرعية في رواية (الحفار) اقتباسًا نثريًّا أو شعريًّا شكل نصًّا موازيًا ومكملًا للعنوان الفرعي ومرتبطًا بمضمون الفصل، وأهداف هذا الأدب بشكل عام، كما في الفصل الأول الذي حمل عنوان "التعامل مع المجهول" وأردفه بقطعة شعرية للشاعر محمود درويش من قصيدته "كردستان":

معكم عواطفنا.. قصائدنا.. جنودًا في القتال

يا حارسين الشمس من أصفاد أشباه الرجال

ما فرقتنا الريح إن نضال أمتكم نضالي

إن خرَّ منكم فارس شدت على عنقي حبالي

(الحفار، صـ٢٢)

وباستقراء تلك النصوص التمهيدية وعناوينها الفرعية سنجد أن ثمة علاقتين تربطان بين عتبة النص: "التمهيد والعنوان الفرعي"، وبين مضمون النص الروائي:

الأولى: علاقة جزئية: ونقصد بها الارتباط المباشر بين التمهيد والفصل بوصفه جزءًا من النص الكلي، وذلك إما باقتباس مقطع سردي منه، كما في الفصل الثالث، والثامن، والتاسع، والحادي عشر، وإما بإقامة علاقة نصية بين

مضمون الفصل واستدعاء نص موازٍ له، كما في الفصل العاشر الذي أتى بعنوان "دلال شوقي تقع في الحب"، وأتى التمهيد/ العتبة النصية استدعاء لمضمون الفصل وعنوانه الفرعي كذلك من قصيدة "شيء يحترق" لأمل دنقل:

شيء في قلبي يحترق

إذ يمضي الوقت فنفترق

ونمد الأيدي

يجمعها حب

وتفرقها طرق

(الحفار، صـ٣٢٩)

وفي الفصل الأخير "تدمير الحفار" الذي شهدت أحداثه إتمام هدف العملية المخابراتية الرئيسي بكل ما شهدته من معوقات وصعوبات قاربت المستحيل أتى التمهيد/ العتبة النصية للفصل مرتبطًا بمضمون النص وعنوانه، فكانت مقولة الجنرال الفرنسي نابليون بونابرت: «لا توجد كلمة مستحيل إلا في قاموس الضعفاء» تلخيصًا للفصل والعملية كلها.

الثانية: العلاقة الكلية: ونقصد بها الارتباط المباشر بين التمهيد والنص الروائي كله، كما في نص محمود درويش السابق، ورباعية صلاح جاهين في الفصل الثاني والسابع، والمقطع الشعري للشاعر الفلسطيني سالم جبران في الفصل الرابع، الذي يقول فيه:

هاتوا أياديكم

فمعركة البقاء تريدكم

جُنذا.. ومعركة الرجوع..

للموت للغر المغامر والجبان..

والمجد للشعب الذي يتحمل الصدمات

(الحفار، صـ١١٥)

فهذه النصوص تلتقي في سياق واحد وهو التعبير عن الشخصية المصرية/ العربية في مواجهة عدوها الأول، ولعل استدعاء نص الشاعر المصري صلاح جاهين، ونصي الشاعرين الفلسطينيين محمود درويش وسالم جبران، هو إسقاط أراد به الكاتب المزج بين الأصوات الشعرية العربية في نبرة واحدة تعمق مفهوم الهوية الواحدة والمصير العربي المشترك، ولاسيما مع اختيار الصوت الفلسطيني الذي تأتي هذه الروايات امتدادًا لقضيته وقضية أمته العربية كلها.

## الجمل الاعتراضية:

على الرغم من ارتباط دراسة الجملة الاعتراضية لدى البلاغيين بالإطناب/ الإطالة في الكلام بكل ما جاوز مقدار الحاجة إليه، فإنها تحمل دلالات تعبيرية قد لا يستغني النص عن بعضها، وهو ما يفهم من تعريف البلاغيين أنفسهم لمصطلح الاعتراض في علم البيان: «أن يؤتى في أثناء الكلام

أو بين كلامين متصلين في المعنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لفائدة غير دفع الإيهام»[1]، فالإفادة ليست فضلًا زائدًا عن الكلام، وإنما معنى يقتضيه النص.

وفي النص الأدبي قد تشكل الجملة الاعتراضية معنى أبعد وأعمق من مجرد التنبيه أو التفسير أو غيرهما، فقد تشكل على اقتضابها دلالات تستدعي معها مضامين بالغة التأثير والأهمية في سياق النص، كما في تلك الجملة:

«زحفت عيناه فوق الجدار فطالعته صورة الرئيس جمال عبد الناصر.

هبَّ جمعة الشوان واقفًا!!

هبَّ وكأنه يريد أن يستنجد بصاحب الصورة، كان الوجه باسمًا والعنق مشرعًا، والرأس- رغم كل شيء- مرفوعًا..».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٢٤)**

تستدعي الجملة الاعتراضية: "رغم كل شيء" توصيفًا للشعور العام الذي تحمله النكسة في نفوس أبناء المجتمع إبان تلك الفترة، فرغم حالة الانكسار التي خلفتها الهزيمة ووقعها في نفوس المجتمع كانت الصورة مغايرة ومعبرة في الوقت ذاته عن حالة من التماسك والإصرار التي جسدتها ملامح وإيماءات صورة عبد الناصر في نفسية الهجان بوصفه واحدًا من أبناء هذا الجيل بما يعانيه من مشاعر متباينة، ومن دون قراءة إسقاطات الجملة الاعتراضية ما كان للنص أن يقدم تلك المعاني التي تعبر بدقة عن واقع اجتماعي بنفسيات أفراده.

(١) علم المعاني، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨٥م صـ١٩٤.



وباستقراء أعمال صالح مرسي المخابراتية نجد للجمل الاعتراضية عدة وظائف ودلالات ارتبطت بعناصر البناء الفني للنص الروائي، يمكن تفصيلها في الآتي:

**١ - التعريف بغوامض المصطلحات:**

تتضمن نصوص الكاتب بعض المصطلحات التي وظف في تفسيرها الجملة الاعتراضية كبعض المصطلحات التي ترتبط بحياة البحارة، مثل "الغاطس": وهو المنطقة المحيطة بالميناء بعيدًا عن الأرصفة، حتى يمكن للسفن التوقف فيها لبعض الوقت؛ لتنتظر مكانًا يخلو لها على أحد الأرصفة، أو لتتزود بما تحتاج إليه من وقود ومياه لترحل بعدها مباشرة (ينظر: الحفار، صـ٢٣٦)، و"المنبليطة": ويعني النافذة المستديرة في السفينة (يُنظر: دموع في عيون وقحة، صـ٧٨).

وكانت "رأفت الهجان" أكثر الروايات التي تضمنت بعض المصطلحات الغامضة على المتلقي وأتت الجمل الاعتراضية تفسيرًا لها؛ وذلك لارتباطها بالمجتمع اليهودي وطوائفه الذي حرصت الرواية على التعريف به في كثير من مواضعها، كالتعريف بطائفة "السفارديم": يهود الشرق، و"الاشكيناز": يهود الغرب داخل المجتمع الإسرائيلي (يُنظر: جـ٣، صـ٧٧٧)، ومصطلح "الهستدروت: الذي يعني اتحاد النقابات الإسرائيلي (يُنظر: جـ٢، صـ٤٠٥).

كما وظف الراوي جمله الاعتراضية في الرواية ذاتها للتعريف بنطق بعض الألفاظ العبرية، كما في "يهوديت": النطق العبري لاسم "جوديث" في



أوربا (يُنظر: جـ٢، صـ٥٩٩)، والتعريف كذلك ببعض الرتب العسكرية في اللغة العبرية، مثل: "الوف مشنيه": عقيد، و"سجان الوف": مقدم، و"راف سيرن": رائد (يُنظر: جـ٢، صـ٦٣١).

ولم يقف توظيف الجمل الاعتراضية في رواية "رأفت الهجان" عند المصطلحات العبرية، وإنما لطبيعة الحقب التاريخية التي اختلف معها بعض المسميات؛ فقد وظفها الكاتب/ الراوي لإبراز طبيعة مسميات تلك المرحلة كما في كلمة "القُطْر المصري": وهو الاسم الذي كانت تعرف به مصر في تلك الفترة الزمنية، وكلمة "الاورنس": معسكرات الجيش الانجليزي (يُنظر: جـ١، صـ١٨٨)، ومن المصطلحات العسكرية رتبة "صاغ": رائد (يُنظر: جـ١، صـ١٧٤) ورتبة "يوزباشي": نقيب (يُنظر: جـ١، صـ٢١١).

كما وردت لديه بعض الألفاظ التي ترتبط بالنظام التعليمي في تلك الحقبة، وفسرتها الجملة الاعتراضية للمتلقي، كما في شهادة "الثقافة": التي يدرس الطالب فيها مقررات أربع سنوات مرة واحدة في التعليم الثانوي استعدادًا للالتحاق بالجامعة، حسبما كان معمولًا به في تلك الفترة، وشهادة "التوجيهية": الثانوية العامة، (يُنظر: جـ١، صـ١٩٥)، و"مدرسة التجارة المتوسطة: ويقصد بها مرحلة تعليمية كانت تعرف وقتها بهذا الاسم لتأهيل الطلاب للعمل في البنوك والشركات والأعمال الحسابية بفروعها المختلفة (يُنظر: جـ١، صـ١٨٧).

**٢- التعريف بمصدر معلومات الراوي:**

لجأ الراوي في بعض النصوص إلى توظيف الجملة الاعتراضية للإشارة إلى مصدر معلوماته، أو الإشارة إلى عدم السماح بذكر ما لديه، أو أن يريد

الراوي الإشارة إلى حَرْفية النص المنقول، وفي الحالات كلها تأكيد أمام المتلقي على تلك العلاقة المباشرة بين الراوي/ الكاتب ومصدر معلوماته.

وترتبط هذه الوظيفة بطبيعة نصوص تلك الأعمال التي تعود إلى حقائق الواقع، وقد يحتاج المتلقي إلى الوقوف على مصدرها، باعتبار أن صالح مرسي فعليًا هو الوحيد- خارج الجهاز- الذي يمتلك تلك المعلومات كما في أحد نصوصه الذي يقول فيه:

«وفي الحقيقة- هكذا اعترف لي عادل مكي فيما بعد- إن أمر علاقة شيرلي هايمان- أو لويز جولدمان- بذلك الفتى الألماني فريديك بيكر، لم يلفت النظر».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٤٠)

وتكرر هذا النص الاعتراضي في أكثر من موضع بالرواية ذاتها، كما في إشارة الراوي إلى مصدر معلوماته عن بعض جوانب شخصية الجاسوس نبيل سالم:

«وإذا كان نبيل سالم- كما قال لي عادل مكي- نوعًا من الشباب الذي يبدو وكأنه لا عيب فيه، بل يبدو للوهلة الأولى من هذا النوع من الناس الذي يستطيع جذب انتباه الآخرين وتجنيدهم- هذه كلمة عادل مكي بالنص- لحسابه...».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٦٧)

اشتمل النص السابق على جملتين اعتراضيتين، الأولى تتعلق بمصدر النص المحكي الذي يتعلق بشخصية الجاسوس، والثانية تتعلق بحرفية هذا النص المنقول.



وفي أحد مواضـع تلـك الجمـل في "رأفـت الهجـان" جعـل الـراوي/ الكاتب الاعتراض إشارة إلى تحفظ مصدر معلوماته على ذكـر العـدد الحقيقـي لمحاولات اغتيال عبد الناصر التي وصلت إلى أكثر من عشرين محاولـة، وهـو بهذا الاحتراز يؤكد مصدر معلوماته الذي سمح له بالإفصاح عن بعض منهـا دون الآخر:

«ولكي نوضح الأمر نقـول: إن محـاولات اغتيـال جمـال عبـد النـاصر وصلت إلى عدد يفوق العشرين محاولة- لسنا في حل ولم يسمح لنا بذكر العدد الحقيقي وأسماء الدول التـي كانـت وراء كـل محاولـة- وإن كانـت كـل هـذه المحاولات قد باءت بالفشل الذريع».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٧٤)**

وفي الرواية ذاتها تكـرر هـذا الـتحفظ في ذكـر بعـض المعلومـات التـي يقدمها الراوي إلى المتلقي، كالإشارة إلى عدم السماح بذكر اسم الفنـدق الـذي كان ينزل فيه الهجان في لندن (يُنظر: جـ٢، صـ٦٠٩)، كما تكرر هـذا الـتحفظ في رواية "الحفـار" التـي أشـار الـراوي في أحـد مواضـعها إلى عـدم امتلاكـه الإفصاح عما لديه من الحقائق كاملة (يُنظر: صـ٣٧٩).

**٣- التعريف بالشخصيات:**

من الوظائف التي استخدم فيها الراوي جمله الاعتراضية إضافة تعريف بالشخصيات التي يتضمنها خطابه السردي، كما في تعريفه بشخـصية الكاتـب صلاح جاهين:



«في عدد الخميس ٣ يناير سنة ١٩٧٠ من جريدة الأهرام نشر الرسام صلاح جاهين- وهو رسام وشاعر وممثل وكاتب مصري جامع- رسمًا كاريكاتيريًا في بابه اليومي في الجريدة يمثل شابًا يفتح نافذة بيته على مصراعيها ويطل منها فاردًا ذراعيه في سعادة غامرة وهو يصيح: "هي دي بقى السبعينيات"؟».

(الحفار، صـ١١٩)

وفي تعريفه بشخصيتي محمود شوكت/ عصمت كارجي، أتت إضافة تعريفية في بناء الشخصية، اشتركت معها شخصية المسؤول في الميناء:

«كان عصمت كارجي في مكتب أحد المسؤولين عن الميناء عندما تلقى هذا المسؤول- الذي كان يتحدث الفرنسية، كما يتحدث بها الباشا بطلاقة- مكالمة تليفونية تنبئه بأن قاطرة قادمة من بلجيكا اسمها "آلبي" وأنها في طريقها إلى ميناء "أبيدجان" في ساحل العاج».

(الحفار، صـ٢٣٦)

وأتى الاعتراض احترازًا في شخصية "رابينوفيتش" الإسرائيلي؛ للتعريف بأن هذا الاسم ليس اسمه الحقيقي:

«لقد أصبح السيد رابينوفيتش- وليس هذا هو اسمه الحقيقي بطبيعة الحال- نجمًا من نجوم العسكرية الإسرائيلية».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٦٣٦)



٤- التحديد الزمني للأحداث:

وظف السارد الجمل الاعتراضية ليضع المتلقي في دائرة الأحداث من خلال بعدها الزمني، ولاسيما في ارتباط الزمن بأحداث محورية وتواريخ مهمة في مسار الرواية التي ترتبط فيها الأحداث بمراحل زمنية، فنقرأ نصًا سرديًا من "رأفت الهجان" يقول فيه:

«بعد إتمام هذا التدريب- في الشهور الأولى من عام ١٩٦٤- نشط عزيز الجبالي في تحقيق الهدف الأسمى لدى جهاز المخابرات المصري في تلك الأيام.. كان هدف مصر- في تلك السنوات التي سبقت عام ١٩٦٧- هو الحصول على تنظيم الجيش الإسرائيلي بكل فروعه، خاصة سلاح الطيران».

(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٥٩)

وظف الراوي هذا الاعتراض في التحديد الزمني لوقوع الحدث، وهو التدريب، كما أظهرت طبيعة المعلومات/ الاحتياجات التي وضعها جهاز المخابرات المصرية باعتبارها من أولويات تلك المرحلة، وأتت الجملة الاعتراضية الثانية كاشفة عن فاصل زمني بين ما قبل النكسة وما بعدها، وهو ما يكشف معه ضمنيًا أن العمل في جهاز المخابرات المصرية مع بداياته الأولى لم يكن دفاعيًا وإنما كان استباقيًا، أي اعتمد على الفعل لا رد الفعل.

واستخدم الراوي الجملة الاعتراضية في التعريف بطبيعة الفترة الزمنية التي عاشها "الشوان" قبل سفره إلى تل أبيب، وهو ما يشير أيضًا إلى المدة التي قضاها عميلًا مزدوجًا خدع فيها جهاز الموساد:

«وهكذا كان جمعة الشوان- الآن وبعد مرور خمس سنوات- يرقد في إحدى غرف فندق دياكونجرسا القائم في إحدى ضواحي روما وقد دفن رأسه في الوسادة».

(دموع في عيون وقحة، صـ١٠٢)

وكما أتى الاعتراض موظفًا في التعريف بالمدة الزمنية التي قضاها "الشوان" في خدمته بجهاز المخابرات، أتى كذلك في التعريف بالمدة الزمنية التي قضاها "الهجان":

«لقد أثبتت التجربة- بطول عشرين عامًا كاملة- أن تلك الأحداث التي ذكرها الفتى صادقة بشكل عام، بل إن بعضًا منها نزعت عنه الأيام رداء الغموض فأصبح واضحًا أشد ما يكون الوضوح، وأثبت صدقه».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ١٨٥)

وأبرزت الجملة الاعتراضية في مقطع سردي عن "عزيز الجبالي، ونديم هاشم" هذا الفارق الزمني الفاصل بين بدايات العمل في جهاز المخابرات وما طوته خمسة وعشرون عامًا في تراكم الخبرات وتحقيق الإنجازات:

«كان فخورًا بما حققه نديم هاشم من إنجازات مع الفتى، وهو- وحتى اليوم وقد مضى ربع قرن من الزمان- مازال يتنفس عبير تلك الأيام التي وضع فيها الرجال كل ما يملكون من إمكانات وقدرات في خدمة أمتهم.. كان يعلم أن الطريق لا يزال أمامهم طويلا وشاقًا ومليئًا بالعرق والمخاطر».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٤٧)



ويتصل بالتحديد الزمني للأحداث كثير من الجمل الاعتراضية التي أتت للفصل بين زمني الأحداث والحكي، من خلال الإشارة إلى أن زمن اطلاع الراوي على ما يروى هو أمر لاحق على لحظة الحكي.

**٥- التعريف بالأماكن:**

وهي جمل أتت للتعريف بالأماكن التي تقع فيها الأحداث، فنظرًا للتغير المتعاقب في كثير من الأحياء والميادين حرص الراوي على أن يضع أمام المتلقي تعريفًا بالأماكن، كتعريفه بشارع سليمان: شارع دور السينما والمحلات (يُنظر: رأفت الهجان، جـ١، صـ١٢٣)، وتعريفه بحي الزيتون: ضاحية من ضواحي القاهرة، كانت في ذلك الوقت تبدو كأنها في مدينة أخرى (يُنظر: رأفت الهجان، جـ١، صـ١٥٨)، وتعريفه بميدان قصر النيل الذي أصبح معروفًا باسم ميدان التحرير (يُنظر: رأفت الهجان، جـ١، صـ١٧٦).

ولم يقف استخدام الجمل الاعتراضية في نصوص صالح مرسي عند تلك الوظائف، وإنما اتسعت لبعض الوظائف الأخرى، كتدخل الراوي في سياق النص، أو رصد الانطباعات الشخصية على الأحداث، أو استدراكات واحترازات في محكيّاته، وبين ذلك كله هناك من جمله الاعتراضية ما أتى خاليًا من أية وظيفة فنية، أو لنقل إنها نصوص زائدة هناك ما يغني عنها، كأن يستعيض عن ضبط بنية الكلمة لإزالة لبسٍ ما بالضبط المكتوب في جمل اعتراضية، كما في تفريقه بالاعتراض بين كلمة مطارد بفتح الراء وبين الكلمة ذاتها بكسر الراء (يُنظر: رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٢٦)، فمثل هذا الجمل يغني عنها ضبط النص.

- بين السرد والحوار:

تتشكل اللغة في أي نص روائي من مظهرين أساسيين للتعبير هما: السرد والحوار، والفرق بينهما باختصار يكمن فيمن يتحدث، فالسرد لغة الراوي، والحوار لغة الشخصيات، ويختلف تكثيف أي من المظهرين في النص من روائي إلى آخر بصورة تقتضيها طبيعة النص ويتحكم فيها الراوي؛ إذ «لا يوجد مقياس محدد بالنسبة لحجم السرد أو الحوار في الرواية، لكن الكاتب لا بد أن يزاوج بينهما في إطار متكامل ليشكلا معًا نسيجًا متسقًا»[١].

وفي أعمال صالح مرسي المخابراتية لم يعتمد الكاتب/ الراوي على تكثيف بنية الحوار، فقد أتت أغلب نصوصه في هذا الاتجاه معتمدة على السرد، ليس فقط في تقديم عناصر النص الروائي ومكوناته من شخصيات وأحداث وزمان ومكان، وإنما تولى تقديم أقوال الشخصيات (الحوار) باختزال خطاب شخصياته في لغته السردية، وهي هيمنة تعود إلى طبيعة موقع هذا الراوي الذي يستغل- كما أشرنا آنفًا- موقعه للتعبير بصوته الطاغي على أصوات الشخصيات، ورغبته الدائمة في الظهور والاتصال المباشر بالقارئ.

فبالنظر إلى حجم نصوص رواياته سنجد أن الحوار لم يمثل حيزًا كبيرًا منها، وأنما عمد في كثير من جمله الحوارية إلى الاختزال، كما في أحد مقاطع "رأفت الهجان" التي تقع في ثلاثة أجزاء اكتفى الراوي بنقاط للحذف مكان أغلب الأسئلة لكفاية الإجابات التي أوردها في حواره عن منطوق تلك

(١) دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م، صـ٤٧.



الأسئلة؛ وذلك كي يختزل مقطعًا حواريًّا طويلًا بعض الشيء، يدور عبر الهاتف بين عزيز الجبالي ضابط المخابرات وشريفة شقيقة الهجان[1].

وقد وظف الراوي اللغات واللهجات في بنية الحوار توظيفًا فنيًّا رائعًا، أدى دورًا مهمًّا في لغة هذا الاتجاه الروائي، إذ ترتبط اللغات واللهجات بأبعاد في بنيتي الأحداث والشخصيات، ومن ثَمَّ حرص الراوي على إبراز اللغة في وصف الشخصية، مثلما أشار إلى إتقان رأفت الهجان للغتين الإنجليزية والفرنسية، وإتقان نبيل سالم للألمانية والإيطالية، كما أشار إلى أن أكثر ما أبهر السيدة "هيلين سمحون" الألمانية زوجة الهجان في الشابين اللذين التقيا بها في بداية الأحداث هو إتقانهما اللغة الألمانية.

ولطبيعة العدو الذي يقوم عليه الصراع الأساسي في تلك الروايات؛ شكلت اللغة العبرية جزءًا أساسيًّا من لغة هذا البناء الروائي باعتبار أن اللغة رمز للهوية وتعبير عن مرجعية وعقلية الشخصية اليهودية:

«كانت جوجو تتبادل الحديث مع ماري، وهذا أمر طبيعي للغاية لولا أن حديثهما لم يكن في تلك الليلة بالإنجليزية، ولا بالفرنسية، ولا بالإيطالية، ولا بأية لغة من تلك اللغات التي طرقت أذنيه كثيرًا في البحر وتعود عليها.. كانتا تتحدثان بلغة غريبة.. لغة يعرفها الشوان جيدًا.. لغة يعرفها غير أنه لا يذكرها.. لغة فيها من العربية بعض لكنتها ولكنها ليست العربية.. لغة.. لغة.. وارتجف كل جسده عندما تيقن أنهما تتحدثان بالعبرية».

(دموع في عيون وقحة، صـ٥٧)

---

(١) يُنظر: رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٠٦ وما بعدها.

هذا التوتر الذي انتابه لإدراكه أنهما يهوديتان أتى من خلال الحوار باللغة العبرية، ومن ثَمَّ أدرك أنه أمام مواجهة مباشرة مع العدو، ولذلك لا عجب أن يرتبط اختيار الحديث بلغة دون أخرى مما تتقنه الشخصية بالواقع النفسي لها، كما في شخصية هاروني تلك المرأة اليهودية الإسرائيلية التي عاشت في مصر فترة كبيرة، كانت تنوع بين لغتها العبرية واللغة المصرية بحسب واقعها النفسي:

«سيرينا، كيف أنت أيتها العزيزة؟

جاءه صوتها منفعلا وكانت تتحدث بالعبرية:

ديفيد.. هل أنت مشغول الليلة؟!

كان الفتى يعلم أنها تعْمَد إلى الحديث بالعبرية إذا ما كان هناك ما يقلقها ويشغل بالها».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٧٦٩)**

وباستقراء أعمال الكاتب لن نجد إلا مفردات قليلة من اللغة العبرية متناثرة في نصوصها، لم تمثل ظاهرة لديه، كما في أحد مشاهد لقاء الهجان بسكرتيرة مكتبه "استير بلينسكي":

«وما أن وصل إلى باب المبنى حتى وجدها أمامه وجهًا لوجه، أقبلت عليه في لهفة:

- بوكير طوف.

- بوكير طوف استير.

ألقت عليه تحية الصباح بالعبرية فردها وهو يتجنب النظر إلى وجهها، كانت شاحبة منتفخة العينين كمن لم يتذوق للنوم طعمًا طوال الليل.. ».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٨٣)**

ويفسر تلك الأهمية للغات التي لعبت دورًا في الأحداث حرصُ عملاء الموساد على التحدث باللغة العربية بلهجاتها المختلفة، باعتبار أن ذلك وسيلة من وسائل النفاذ إلى شخصية العميل، ففي الفصل العاشر من "دموع في عيون وقحة" امتزج الحوار على لسان نبيل ضابط الموساد باللهجتين المصرية والعراقية، كما أتى حوار فتاة الموساد التي التقى بها الشوان في الفصل السابع عشر العربية بلكنة أجنبية وبلهجة لبنانية، وفي قلب تل أبيب تحدث ضابط الموساد "باروخ" باللغة العربية:

«كان الحوار خافتًا هادئًا ينساب دقيقة بعد دقيقة حين قال مستر داني:

- باكر يا أستاذ جمعة إن شاء الله نتعشى ونشرب نخب الأخوة والصداقة!!

إذًا فلسوف تكون المذبحة غدًا..

- بس قبل ما نلتقي بيجوا الاخوان هون من شان يدربوك على بعض الأشياء الحديثة.

لم يستطع الشوان أن يسأل على أي شيء سيدربونه..

- لأننا المرة هادي بنريد نعطيك جهاز إرسال».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٦٦)**

ويحاول الشاب الألماني "هانز" الذي يعمل لصالح جهاز الموساد الدخول إلى "نبيل سالم" بحديثه باللهجة المصرية الخالصة، بعد أن ظن نبيل أنه لا يتحدث إلا الألمانية ولكن يتفاجأ بغير ذلك:

«إن أشد ما يعيب هانز أنه "ألماني جدًا" إلا أنه صارم في معاملاته مع الناس، منضبط كالساعة، صلب الرأي.. لكن أكثر عيوبه بالنسبة لنبيل أن التعامل معه صعب، فهو لا يتقن غير الألمانية، ولا يعرف كلمة واحدة من أية لغة أخرى غيرها!!

لكن الشيء الغريب الذي حدث في تلك الليلة أن هانز - منذ أن دخل المسكن - راح يتحدث بالعربية بلهجة مصرية وكأنه تربى في شوارع القاهرة وحواريها».

**(سامية فهمي، جـ٢، صـ١٨٤)**

فتوظيف المستوى اللغوي للحوار لم يقف فقط عند اللغة، وإنما لعبت اللهجة دورًا، ومن ثمَّ كان اختيار "هانز" اللهجة المصرية مع نبيل سالم "المصري" وسيلة من وسائل النفاذ إلى شخصية الأخير، بل كانت هذه الوظيفة حاضرة مع عملاء الموساد العرب، كما في شخصية "أبي سليم" الذي أراد بألفاظه الخالصة المصرية اقترابًا من شخصية نبيل سالم:

«قال نبيل سالم فيما بعد وهو يقص ما حدث له في تلك الأيام إن أبا سليم راح يستخدم في حديثه معه بعد خروجه من سجنه هذا تلك الألفاظ الخالصة المصرية والتي تنبئ عن حنان دافق وود شديد».

**(سامية فهمي، جـ٢، صـ١٩٩)**

ولذلك سنجد اختلاف لغة الحوار - من حيث اللهجة - بشكل متدرج بين السوري أبي سليم عميل الموساد وبين "نبيل سالم"، فمع أول لقاء سيطرت لهجته السورية على الحوار:

«الأخ عربي.. موهيك؟!

رفع نبيل عينيه إلى رجل هائل الحجم أنيق الملبس متورد الوجه منتفخ الكرش.. قال في اقتضاب من لا يرجو خيرًا من هذه الدنيا:

- هيك

- مصري؟!

- مصري.

وجلس أبو سليم إلى جواره، وطلب مشروبين له ولنبيل، وراح يحكي عن العرب والعروبة وعبد الناصر والانفصال والقومية... راح يثرثر وكانت عيناه تأكلان الفتيات أكلا وتلا المشروب بآخر وثالث ورابع، وعندما تمنع نبيل في لحظة بدا الغضب على وجه الرجل وهو يصيح بلهجته السورية:

- شو العمى، بترفض دعوتي؟ هادي إهانة!».

**(سامية فهمي، جـ١، صـ٣٢)**

ولكن بعد ذلك سنجد مزجًا واضحًا بين اللهجتين المصرية والسورية في حوار أبي سليم معه، وفي مشاهد حوارية أخرى نجده يتحدث بلهجة مصرية خالصة:

«هكذا قال أبو سليم، ثم اعتدل في جلسته كي يشرح له الأمر برمته

.... إن بقاءه في شقة مثل هذه بالقطع سوف يلفت الأنظار ويثير التساؤل لأنه في البداية والنهاية عاطل.. فمن أين يجيء بالمال؟!

- في دي معاك حق

هكذا هتف نبيل، واستطرد أبو سليم:

- ولأنك عاطل يبقى لازم تسكن في أوضة على قدك

همَّ نبيل بالحديث، فرفع هذا يده مردفًا:

- أنا ما باقولكش روح اسكن في مزبلة زي اللي كنت ساكن فيها، أنا باطلب منك تسكن في أوضة أحسن، ولما تكسب أسكن في قصر محدش حايشك، ومحدش يقدر يقول لك تلت التلاتة كام».

**(سامية فهمي، جـ١، صـ٩٣)**

فتنوع اللغات واللهجات لم يأتِ فقط للتواصل بين الشخصيات وإنما أتى موظفًا في أبعاد فنية، أبرزها النفاذ إلى الآخر.

أما على مستوى اللغة التي استخدمها الراوي في الجمل الحوارية فقد استند- كما يبدو من النصوص السابقة- على تقبل أغلب النقاد لفكرة

استخدام لغة الحوار بالمستويين الفصحى والعامية، على عكس لغة السرد التي يجمع النقاد والأدباء على ضرورة فصحاها[1]، ففي الحوار بين الشخصيات الأجنبية التزم بمستوى الفصحى في اللغة، كما في الحوار بين الشاب الألماني "فريدريك"، والجاسوس نبيل سالم:

«رمى فريدريك نبيل بنظرة أوقعته في الحيرة فعاد إلى الصياح:

- إني أطلب منك عملا يا فريدريك.

- هل أنت جاد فيما تقول؟!

- لم أكن جادًا في حياتي مثلما أنا جاد الآن.

- لو أنك خطوت خطوة.. خطوة واحدة فلن تستطيع التراجع.

- لن أتراجع

- ألا تريد أن تفكر في الأمر مليًا

- لقد فكرت.

- ألا تريد أن تعرف طبيعة العمل؟!

- أنا لا أريد إلا أن أرتدي ملابس مثل ملابسك، وأحيا حياة مثل حياتك، وأن أجد طعامًا يقيني شر الجوع، والبحث عن لقمة نظيفة في فضلات الناس».

**(سامية فهمي، جـ١، صـ٤٣)**

---

(١) يُنظر: دراسات في نقد الرواية، صـ٤٧.



بينما تنوعت لغة الحوار بين العامية المصرية، والعامية السورية، والعامية العراقيـة، وغيرهـا مـن اللهجـات التـي اقتـضت الأحـداث والشخـصيات استخدامها.

## - لغة الأكواد والشفرات:

تأخذ بعض المسميات في نصوص الروايات المخابراتيـة لغـة "كوديـة" خاصة تتناسب مع طبيعة هذا العالم الخفي الـذي يتـسم بـالغموض والـسرية، فالعميل يصبح "حالة"، ويصبح التعريف به بين رجال المخابرات رقمًا، كما في "رأفـت الهجـان" الـذي عُـرِف لـدى جهـاز المخـابرات المـصرية باسـم "العميل ٣١٣".

وفي هذا العالم الخفي الذي ترصد رواياته بعض ملامحه ثمـة مـسميات واصطلاحات لها لغتها وشفراتها الخاصة التـي تتغـير مـن عمليـة/ روايـة إلى أخرى، ويُقصد بها في قواميس هذا العالم غير ما يصطلح عليه العامة:

«إذا كانت كل الرسائل التي يتلقاها بالـشفرة، وإذا كانـت كلماتهـا مـن نوع: "جففنا البسطرمة وقشرنا البطاطس" إلا أنها ربما كانـت تعنـي أن رجـلا مات، أو منشأة دمرت، أو وثيقـة خطـيرة تـم الحـصول عليهـا، أو .... أو أن إنسانًا قد صعد إلى القمر سرًا!»

(الحفار، صـ٢٥)

ومفردات هذه اللغة "الكودية الخاصة تكون قاصرة على من يتحـدثون بها أو يصطلحون على معناها دون سواهم، فمـن يفهـم أن: "العربيـة راحـت



للميكانيكي" هي الإشارة الكودية لانتهاء عملية مخابراتية بكل أحداثها في قصة (وسقط القناع عن الغريب)؟! ومن يفهم أن "البطة" هي جهاز الإرسال الخطير الذي خاض من أجله "الشوان" في (دموع في عيون وقحة) رحلة الموت إلى تل أبيب؟! ومن يدرك أن "القهوة الساخنة" في رواية (الحفار) تعني في هذا القاموس خبرًا شديد الأهمية؟! ومن يستطيع أن يفسر من إيماءات الحوار في الرواية ذاتها بين ضابط المخابرات "نديم هاشم" وزميله "طاهر رسمي" أن "مولانا الشيخ" يقصد بها هذا "الحفار" الإسرائيلي الذي تم التخطيط لإغراقه، وأن كلمة "الحج" هي الشفرة الكودية لتلك العملية الاستخباراتية كلها:

كان الحديث يدور بين صديقين قد يكونا موظفين في وزارة الأوقاف، أو في إحدى شركات القطاع العام.. كان حديثًا عاديًا للغاية، حتى قاطعه نديم متسائلا:

- لكن أنت مقلتليش.. إيه أخبار مولانا الشيخ؟!

- حايحج السنة دي

في دهشة ممزوجة بفرح صاح نديم:

- إيه ده؟ ده خبر حلو جدًا، هو اللي قال لك.

- كلمني من شوية وقال إنه نوى خلاص!

- على خيرة الله».

(الحفار، صـ٧١)



وهذه اللغة الخاصة التي يتوقف على فهمها والتعامل معها تصاعد الأحداث ونجاح كل مسارات العملية المخابراتية/ الحكاية هي مفردات لا يمكن أن يحتمل كشفها أو فهم مغزاها التخمين أو التوقع، لأنها رغم قربها من قاموس العامة فهي بعيدة كل البعد عن ارتباطها بخيوط الأحداث، فقد تكون رابطة العنق بألوان معينة هي اللغة المشتركة في وقت ما بين الهجان ورجل جهاز المخابرات الذي يمكنه من خلالها التعرف عليه، وقد يكون السؤال عن أكلة السمك هو مفتاح اللقاء بينهما:

«الكلمة لها مدلول آخر، والساعة ليست هي، والكلام غير الكلام... فالسؤال عن أكلة السمك هو سؤال عن اللقاء، والجواب بأنه نوع من بربون الحجر يعني أن اللقاء سيتم، ومحطة السكة الحديدية هي قمة جبل بركان فيزوف، والثالثة والنصف هي الثانية عشرة والنصف، و... و....، وأبسط الأخطاء من الممكن أن يلغي موعدًا أو يسبب كارثة، فماذا... ماذا لو أنه- دون قصد وبالرغم منه- نطق كلمة "مع السلامة"؟!».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٣٤٧)**

وقد عرفت تلك اللغة الكودية الخاصة في روايات الكاتب عدة وسائل في التواصل، سواء في الحوار المباشر بين الشخصيات، أو عبر البرقيات المكتوبة التي لها رموزها الخاصة فيما يعرف في هذا العالم بالحبر السري، أو عبر التلكسات:

«تحدثت التلكسات عن القماش والتفصيل والبسطرمة والجبن وعلب الفول ولكنها فور وصولها كانت تنقل إلى طاهر رسمي الذي كان يحل شفرتها ليجد فيها أن: لا شيء هناك».

**(الحفار، صـ١٣٠)**

أو أن تأتي مفردات تلك اللغة في ترددات هوائية أو إشارات لاسلكية عبر الأثير في جهاز الراديو الذي تأخذ صفاراته هي الأخرى لغة خاصة:

«كثيرًا ما كان هذا الجهاز يعلو صوته بالموسيقى والأغنيات، غير أن أحدًا من سكان العمارة لم يكن يعرف أنه في يومين معينين من كل أسبوع كان الشوان يجلس إلى جهاز الراديو ويضبط الموجة، ويستمع إلى إشارة لاسلكية آتية من تل أبيب عبر صفارات متقطعة كان قد درب على فهم لغتها».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٩٤)**

وإلى جانب تلك اللغة الكودية غير المعلومة ثمة لغة أتت مرادفة لبعض المصطلحات في عالم هذا الاتجاه، منها ما أتى نابعًا من طبيعة الحكاية لا دخل للراوي فيها مثل "احتياجات" للمعلومات المطلوب من العميل الحصول عليها، و"البيت الكبير" لإسرائيل، ومنها ما أتى من وضع الراوي، وترددت كثيرًا في نصوصه، مثل "الرجال" قاصدًا بها ضباط المخابرات المصرية، و"أسوار الصمت" لمبنى جهاز المخابرات.

# الفصل الثالث

## الشخصيات الـــروائيـة

يأخذ عنصر الشخصية في بناء النص الروائي أهمية فنية كـبرى، تـستمد مقوماتها الأساسية من كونها العاكس الحقيقي لواقعنـا الإنـساني، مـن خـلال تجسيد حركة الشخصيات وطبائعها، وتقديم النماذج البشرية المتعددة والمتباينـة فكريًا وقيميًا واجتماعيًا.

وفي الرواية المخابراتية تستمد الشخصية الروائيـة أحـد أهـم مقومـات أهميتها وخصوصيتها- رغم الطابع الواقعي الصارم الذي تتـسم بـه أحـداث تلك الروايات وشخصياتها بصورة لا تـسمح للكاتـب بخلـق شخـصيات لا يقدمها الواقع خارج النص- من طبيعة الصراع فيهـا الـذي يقـوم عـلى إبـراز متقـابلات الـسلوك الإنـساني: الخـير والـشر، الإخـلاص والخيانـة، الـصدق والزيف،... إلخ.

وطبيعة هذا الصراع ذاتهـا هـي التـي تتـسع بمفهـوم البطولـة في تلـك الأعمال من مجرد تجسيد بطولة فردية إلى التعبـير عـن بطولـة جماعيـة/ قوميـة، حيث تأخذ شخصية البطل رمزًا قوميًـا في نـزاع إنـساني قـائم بـين الشخـصية العربية على إطلاقها، والشخصية اليهودية الإسرائيليـة عـلى إطلاقهـا كـذلك، وهو نزاع لا ينبعث- كما أشرنا آنفًا- من صدام ديني أو عِرْقي مع الآخر، وإنما هو عداء فرضته ممارسات تلك الشخصية اليهوديـة، ومـا تحـتفظ بـه شـواهد تاريخها العدائي، ويعمقه الحاضر كذلك.



ومع تعدد أنماط الشخصية الروائية وطرق بنائها وحضور نماذج إنسانية دون أخرى تختلف الدراسة في تناول هذا العنصر المهم من عناصر الرواية وفق ما يبرز في النهاية المضامين والرؤى التي يرمي الكاتب إلى تقديمها، وفي هذا الجزء من الدراسة سنتناول الشخصية بأنماطها وخصوصيتها وفقًا لما تقتضيه خصوصية البناء وطبيعة الصراع في نصوص هذا الاتجاه:

- تقديم الشخصية:

يختلف الروائيون في تقديم الشخصية بين حشد ملامحها الجسدية وسماتها النفسية كاملة في فقرة واحدة مع أول ظهور لها على مسرح الأحداث، بحيث يكتمل بناؤها أمام المتلقي منذ بدايات النص، «وعند مزيد من القراءة لا نحس أن الكاتب يضيف بُعدًا جديدًا عنها»[(١)]، وبين من يجعل تقديمها موزعًا على فقرات متباعدة داخل النص؛ حتى لا يفقد القارئ عنصر التشويق في توقع الجديد عن ملامح الشخصيات.

وفي روايات صالح مرسي المخابراتية أتى تقديم أغلب الشخصيات الرئيسية أو المحورية موزعًا على فقرات داخل الرواية، كما في شخصية "جمعة الشوان"، التي بدأ الراوي تقديمها في الفصل الأول برسم بعض السمات النفسية التي تتعلق بمسار الأحداث، كتعلقه الشديد بزوجته فاطمة، ونزعته الوطنية التي عبر عنها في ارتباطه الشديد بأحياء مصر وعمق انتمائه إليها، وفي

(١) دراسات في نقد الرواية، صـ٢٦.

الفصل السابع أضاف الراوي إلى شخصية الشوان- إلى جانب أنه شخص أكول، خفيف الظل- تقديمًا جديدًا، يرتبط بالبناء الجسماني:

«لم يكن جمعة في حجم بطل الملاكمة كلاي، بل كان نحيلا متوسط الطول رقيق البدن، وإن كان- بالرغم من هذا- يشبه في مشيته المتمايلة تلك ملاكمًا من وزن متواضع».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٦٩)**

وفي الفصل التاسع يعرف بنقطتي الضعف في تكوينه الشخصي: النساء والمال اللتين لعب عليهما الموساد في محاولات تجنيده، ثم يضيف في الفصل العاشر من الرواية بُعدًا آخر من أبعاد شخصيته، وهو عشقه للموانئ المرتبط بنشأته في ميناء السويس الذي تربى بين أرصفته وقواربه، فالموانئ لديه كالأشخاص يعشقها ويتعلق بها.

ويمضي الراوي في الفصل السادس عشر من الرواية البالغ عدد فصولها تسعة عشر فصلًا؛ ليقدم أمام المتلقي تعريفًا جديدًا بشخصية الشوان:

«كان الشوان يفهم في كل تجارة، في السيارات، في البويات، في الكاوتش، في الأراضي، في البيوت، كان كعادته قد عاد ابن بلد فهلوي يحلب الهواء لبنًا صافيًا».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٤٠)**

ويستطيع المتلقي من خلال تلك السمات التي ترتبط بسياقات السرد أن يكوِّن صورة متكاملة على مدار النص للشخصية، فمع كل ملمح من ملامح



بنائها ثمة ارتباط عميق بطبيعة الأحداث أو الصراع في الرواية، فعمق الانتماء- على سبيل المثال- تفسير لتلك المخاطرة التي أقبل عليها بالسفر إلى تل أبيب رغم احتمالات اكتشاف الموساد خداعه لهم طيلة خمس سنوات، ويزيد من صعوبة تلك المخاطرة نفسيًّا ذاك الارتباط العميق بأسرته، ولاسيما مع انتظار مولوده الجديد.

كما يكشف عشقه للموانئ بُعدًا جديدًا يتعلق ببواعث كراهيته للإسرائيليين، بعد أن ضربوا مركبه في أحد اعتداءاتهم، وهو تعريف بباعث ذاتي آخر يفسر إقدامه على تلك المخاطرة.

وفي شخصية "رأفت الهجان" التي تناثر التعريف بها على مدار الأجزاء الثلاثة للرواية، يبدأ الراوي في الجزء الأول بإلقاء الضوء على بعض سمات "الهجان" الإنسانية التي لعبت دورًا مهمًّا في أحداث الرواية، كالرقة والحنان اللذين كشف عنهما ارتباطه العميق بأخته "شريفة" التي شكلت حضورًا في الأحداث له بُعده الإنساني.

وتناثر في هذا الجزء من أجزاء الرواية التعريف ببعض السمات الشخصية التي هيأت لاختياره في أداء تلك المهمة، كالذكاء، والمهارة في قراءة الآخرين، وقدرته الفائقة على التعامل معهم بما يمنحه قدرته اللافتة على الإقناع والنفاذ إليهم، وخفة الروح التي يتمتع بها، والسخرية اللاذعة من كل شيء، وشخصيته الجذابة التي تفسر انجذاب النساء إليه على مدار أحداث الرواية:

«هي لا تدري سوى أن هذا الرجل النحيل له حديث ساحر يأخذ بالألباب، وقدرة فذة على الإقناع دونها ضغط أو مباهاة».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٨٠)

ويلتقي مع تقديم تلك المهارات والسمات الفردية التي قدمها السارد قدرته على التخفي خلف شخصيات متعددة: "عادل مرقص سيدهم، ليفي كوهين، دانيل مارتان، فضلًا عن شخصيته الحقيقية رأفت الهجان" من خلال تلك "الفهلوة" التي دخلت به إلى دائرة النصب والاحتيال في بدايات حياته التي سبقت تجنيده من قِبل المخابرات المصرية.

وفي منتصف الجزء الأول من الرواية يضع الراوي تعريفًا جديدًا لشخصية الهجان أمام المتلقي، بتقديم الملامح الخارجية أو الأوصاف الشكلية، بعد أن وضع بعض السمات التي تتفق مع وظيفته/ دوره داخل النص:

«شاب متوسط الطول قمحي اللون منصهر الملامح- إن صح التعبير- إلى حد الدهشة، يبدو وجهه وكأنك التقيت به من قبل مئات المرات دون أن يلفت نظرك، هو وجه من تلك الوجوه المألوفة إلى الحد الذي يصبح من الصعب أن يعلق بذاكرتك.. أنف طويل مدبب الطرف، شفتان رقيقتان تنفرجان عن ابتسامة لا تدري إن كانت ساخرة هي أم بلهاء، عينان تبدوان لأول وهلة ناعستين، وكأن صاحبها قد تناول مخدرًا ما زال يسري في دمائه».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ١٥٠)

يلاحظ أن هذا المقطع الذي يقدم الراوي من خلاله الأوصاف الخارجية للشخصية يلتقي مع ما قدمه من سمات وأوصاف معنوية، فملامح هذا الوجه المألوف، وتلك العينان اللتان تحملان السخرية والدهاء سمات تلتقي مع الشخصية الساخرة التي تمتلك دهاء وقدرة على التخفي، وتلبُّس شخصيات متباينة الصفات ومتعددة الأعراق.

وفي الجزء الثاني من الرواية أتى تقديم الشخصية من خلال تقرير ضابط المخابرات نديم هاشم عن شخصية الفتى بعد تجنيده، وهي أوصاف أخذت طابعها من طبيعة مسارات الأحداث التي كشفت عن أبعاد جديدة في تلك الشخصية، كالعناد، والتذمر، وتقديره الدقيق لكيفية التعامل مع الآخرين بفهمه الواعي لحاجتهم إليه وحاجته إليهم، كما أنها عمَّقت بعض الصفات الأخرى التي قدمها الراوي في سياق حكيه كالوطنية والمغامرة:

«إن مثل هذا النوع من البشر ليس بسيطًا، ولا يمكن أن يكون كذلك بأي معنى من المعاني.. هذا رجل مغامر، أبسط ما يمكن أن يقال عنه أنه يغامر بحياته كلها في سبيل شيء ما، قد يكون مالا، وقد يكون حبًّا، لكنه في حالة فتانا هذا هو المبدأ والعقيدة وحب الوطن.. هذا النوع من البشر يتسم دائمًا بالعناد الشديد، يحتاج من يتعامل معه إلى عنصرين لا بد من توافرهما حتى يستطيع النفاذ إلى قلبه وعقله: هما الجد الشديد، والفهم الذي يقوده إلى تفاهم كامل ومطلق».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٢٥)

ولم يتوقف التعريف بشخصية الهجان عند الجزء الثاني، وإنما وضع الراوي في الجزء الثالث ملمحًا لم يبتعد كثيرًا عمًا قدمه السرد في الجزأين السابقين، لأنها ملامح تلتقي جميعها في التعريف بجوهر الشخصية وحقيقته الإنسانية، «تلك الحقيقة التي تتمثل في جوانب الضعف المتمثلة في الغرائز والنزعات، وجوانب القوة والسمو المتمثلة في قوته الروحية والعقلية، ومن محصلة هاتين القوتين تبرز شتى العلاقات بين الناس سواء أكانت علاقات سوية أم علاقات مضطربة ومعقدة»[١].

فإذا كان الراوي قد قدم أمام المتلقي تصورًا عن صفات الهجان الجسدية، وكشف في أحد مواضع الرواية ضعفه الإنساني أمام المرأة الذي حذره من الاستسلام له ضابط المخابرات محسن ممتاز، ورسم لنا أيضًا قوة روحية تكشف عنها شخصيته الجاذبة التي ينفذ بها إلى الآخرين، فإنه أضاف إلى سماته الروحية ذكاءً وجدانيًا أمدته به التجارب الحياتية، وهو ذكاء يمكّنه من معرفة كُنه النفس الإنسانية وأغوارها:

«حصيلة الفتى من التجارب المريرة التي صادفته في فجر شبابه قد أمدته بمعرفة عميقة بالنفس البشرية».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٦٤٤)**

ويتكامل مع هذا التقديم تعريف المتلقي بأبعاد الشخصية- سواء كانت سمات جديدة أو أتت تعميقًا لملامح سابقة قدمها الراوي في تعريفه المباشر

(١) الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق، حمدي حسين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م، صـ٥٠.



بالشخصية- من خلال الأحداث، فيتعرف القارئ مثلًا على وطنية "الهجـان" من خلال استعراض ملامح من ظروفه الحياتيـة التـي مـرَّ بهـا، فبـين مـشاعر الجحود التي وجدها في أهله، وأحاسيس التشرد والضياع التي ملأتـه وهـو في صدر الوطن أو في الاغتراب عنه، وبين ما أصابه من إيذاءات المكـر والوقيعـة في كل عمل يلتحق به يتضح للقارئ بين كل ذلك مدى عشقه البـالغ للـوطن، وتلبيته لنداءات الواجب دونما تردد.

ويرسم سرد الأحداث تدينه من خلال امتناعه عن الاستسلام لـضعفه الإنساني أمام ظروفه المعيشية وأمـام الفتـاة الإنجليزيـة "كـاي وولـف" التـي التقاها وأحبته، ووجد في الارتباط بها مخرجًا من معاناته وتـشرده بـين المـوانئ والبلدان بحثًا عن فرصة عمل تدفع عنه شبح الجوع، وتكون سبيلًا للخـروج من تلك الظروف، غير أن أباها اشترط لزواجه منها أن يعتنق المسيحية، حتـى يساعده "الأب جوشام" راعي الكنيسة الذي أخبرتـه "كـاي" أنـه الـشخص الوحيد في ليفربول الذي يستطيع أن يوفر له عملًا، ويسهل له إجراءات إقامته في إنجلترا، وحصول أولاده في المستقبل على الجنسية البريطانية، ولكنه مع كل ذلـك يـرفض، بـل ويـداعب الأب جوشـام بـأن عليـه أن يفكـر جـديًا في اعتناق الإسلام.

ويلاحظ من خلال النـصوص الـسابقة أن تقـديم الشخـصيات لـدى الكاتب وما يختاره لها من سمات وملامح يأتي مرتبطًا بمسار السرد وطبيعة بناء النص، ففي مثل هذه الروايات تأخذ الشخصية أهميتها مـن حيويـة دورهـا في الصراع، والأهداف التي تقوم بتجسيدها؛ لأنها «لا تكتسب خصائصها إلا من



خلال ارتباطها بالهدف الذي تسعى لتحقيقه»[1]، ففـي الروايـة الـسابقة أتـى التعريف بشخصية "هيلين سـمحون" متفقًـا مـع حاجـة الحكـي، حـين بـدأ التعريف بنشأتها الاجتماعية وملامح شخصيتها التـي شـكلت الحـرب مقومًـا أساسيًّا من مقومات تكوينها النفسي والشخصي، إلى جانـب مهـارات الـذكاء الوجداني واللباقة التي يحتاج البناء السردي في سياق الحكي الوقوف عليها.

وفي أواخر الجزء الثالث من الرواية يرسم السارد أمـام المتلقـي صـورة خارجية لشخصية هيلين، تلتقي مع حاجة السياق الـسردي في بنـاء الحكايـة، وهو بداية لقاء الهجان بها:

«عندما صافح رأفـت هيلـين لأول مـرة انحنـى عـلى يـدها في رشـاقته الآسرة كي يقبلها، وجد قلبـه يـدق بعنـف ذكـره بتلـك الأيـام الخـوالي، وإذا الدماء- بعد نظرة عابرة إلى عينيها الزرقاوين وأنفها الجرماني الـشامخ وعنقهـا الأرستقراطي النبيل- إذا الدماء تزغرد في عروقه راكضة من فرط السعادة».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ١٩٥)**

وفي رواية "سامية فهمـي" أتـى التعريـف بشخـصية "نبيـل سـالم" في مقطعين سرديين معتمدًا على اللغة المكثفة مرتبطًا بطبيعة دوره في النص، فـأتى المقطع الأول معرفًا بالسمات التي تضع أمام المتلقي استعداد الشخصية للوقوع في دائرة الخيانة:

---

(١) الخفار وإمكانيات روائيـة جديـدة، د. أمـين العيـوطي. الهـلال. مؤسـسة دار الهـلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (٦)، يونيو، ١٩٨٦م، صـ٨٨.



«شاب مصري، وسيم ذكي، خفيف الظل ساحر الأسلوب.. لم يكمل تعليمه الجامعي، مواهبه متعددة، أوقعه قدره ورعونته وطموحه في يد الصهاينة فاستجاب سعيًا وراء نجاح مزيف.. أعماه الغرض عن الهدف فانقاد، ثم تفتق ذهنه عن أساليب أبعدته- قانونًا- عن كل شبهة.. فانطلق في قسوة غريبة، يصطاد الشباب المصري شابًا وراء آخر، وشابة وراء أخرى».

**(سامية فهمي، جـ١، صـ٢٢)**

وفي موضع آخر يضع الكاتب تعريفًا جديدًا لشخصية نبيل، أتى تأكيدًا على أهم السمات التي لعبت دورًا مهمًا في الأحداث، وهي الوسامة والشخصية الجذابة اللتان أوقعتا "سامية فهمي" في حبائل حبه والافتتان به، وهو ما يجسد معه بُعدًا آخر في الأحداث، يومئ إليه عنوان القصة الذي أشار إلى ذاك الصراع العنيف بين الواجب الوطني لدى "سامية" وبين عاطفتها الأنثوية التي استطاعت أن تتحرر من قيدها رغم سطوتها الآسرة:

«عُرِفَ عن نبيل سالم وسط عائلته وأصدقائه وجيرانه أنه "شايف نفسه حبتين" فهو- فوق أنه جميل الوجه مليح التقاطيع- وسيم وسامة لا يختلف عليها اثنان، خفيف الظل، قادر على اكتساب صداقة الآخرين بسهولة ويسر».

**(سامية فهمي، جـ١، صـ٢٨)**

أما تقديم الشخصية من خلال المقطع السردي الواحد الذي يضع فيه الكاتب ملامحها الرئيسية فقد أتى مرتبطًا بالشخصيات ذات الأدوار الثانوية التي تأتي على هامش النص ولا تشكل حضورًا لافتًا أو مؤثرًا في بنية



الأحداث، كما في شخصيات: "السفير، ومدحت صبري، وسعاد الحكيم، وسعد محروس" في رواية (الحفار)، وشخصيات: "نهاد كامل، والخواجة صروف، ومصطفى عبد العظيم، ويوسف الأزرع، وشريف والي، وخالد عز العرب" في رواية (رأفت الهجان)، وشخصيات "رئيس التحرير، والفتى الألماني، وراشيل، وشريف بكري" في (سامية فهمي).

أما في مجموعته (الصعود إلى الهاوية) فقد غلب هذا الاتجاه في تقديم الشخصيات على التعريف بشتى الشخصيات- رئيسية وثانوية- وذلك لطبيعة البناء الفني للقصص الذي يختلف عن البناء الفني للرواية.

يبقى أن نشير إلى أنه من السمات الأساسية اللافتة التي تميزت بها شخصيات "صالح مرسي" في هذا الأدب أنه لم يعتمد في بناء شخصياته على الشخصية النامية التي يتحول حضورها الفني من ثانوية إلى رئيسية، وإنما يمكننا بكل سهولة أن نضع أيدينا على شخصياته الرئيسية من بدايات النص؛ ومن ثَمَّ فلا ننتظر تحولًا مفاجئًا في شخصياته الثانوية، ولذلك حرص الراوي على أن يُوقف المتلقي على دور الشخصية داخل النص، ليتجه مع تحولات الحكاية في الأحداث لا الشخصيات.

## - الأسماء والألقاب:

على الرغم من انتماء روايات صالح مرسي المخابراتية بأحداثها وشخصياتها إلى الواقع فإنه لم يعمد إلى ذكر الأسماء الحقيقية في شخصياته إلا في أضيق الحدود، كما في رواية الحفار التي أتت فيها شخصية "أمين هويدي"



الذي كان مديرًا لجهاز المخابرات المصرية العامة آنذاك، وواحدًا من الضباط الأحرار، وشخصية "ماهر" في قصة "وسقط القناع عن وجه الغريب" بمجموعته "الصعود إلى الهاوية"، وهي ذاتها شخصية "ماهر عبد الحميد" التي سردها في رواية "قصتي مع الجاسوس"، وكما في شخصيتي الشابين الإيطاليين "ماريو البيني"، و"دوبيني فليتسي" في رواية "رأفت الهجان" اللذين كانا يعملان لحساب المخابرات المصرية، وأشار الكاتب إلى أنهما اسمان حقيقيان.

وهناك شخصيات أتت في سياق السرد بأسمائها الحقيقية، منها ما له علاقة مباشرة بإحدى شخصيات النص، كما في الحديث عن ضابط المخابرات محمود شوكت في رواية "الحفار" الذي أشار الراوي إلى أنه كان صديقًا للرسام والأديب "رمسيس يونان"، والممثل "محمود مرسي"، و"أحمد عويدات" صاحب دار عويدات اللبنانية للنشر والتوزيع، ومنها ما أتى مرتبطًا بحديث الراوي عن الواقع الثقافي الذي يأتي على هامش السرد دونما ارتباط مباشر بأي من شخصيات النص، كنجيب الريحاني، ونجيب محفوظ، وغيرهما.

أما دون ذلك فقد اعتمد صالح مرسي على إعطاء شخصياته أسماء مغايرة لواقع الحكاية خارج النص الروائي، إما بالتحوير اللفظي في الأسماء الحقيقية، كما في "رفعت الجمال" الذي عُرِف باسم "رأفت الهجان" في الرواية التي حملت اسمه، وكما في "أحمد الهوان" الذي عُرِف باسم "جمعة الشوان" في رواية "دموع في عيون وقحة"، وإما بالمغايرة الكلية في الأسماء، كما هو عليه أكثر أسماء شخصيات رواياته.

ولعل قصد الكاتب إلى عدم الاعتماد على الأسماء الحقيقية يقف وراءه رؤية فنية أراد بها ألا تتحول أعماله إلى نصوص تاريخية تنقل الواقع نقلًا حرفيًّا؛ حتى لا يخرج العمل من إطار الإبداع الفني إلى لغة توثيق التاريخ، فضلًا عمَّا تفرضه خصوصية التعامل المعلوماتي مع تلك الأحداث والشخصيات.

ومن السمات التي شكلت لازمة من لوازم بناء الشخصيات في أعمال الكاتب تعدد الأسماء أو الهويات للشخصية الواحدة، بما يقتضي معه انتباهًا لمسار السرد في الرواية؛ حتى يقف المتلقي على تلك التحولات الطارئة على هوية الشخصية وانعكاساتها في بناء الأحداث، وهي لازمة تتفق مع طبيعة شخصيات هذا العالم الذي يقوم على التخفي والتنكر والتمويه والأسماء الكودية، إذ يضع الشخص في حساباته أنه سيحيا حياة أخرى، بين أناس آخرين، وعليه...

«أن يمتلئ بذلك الشعور الغريب بأنه قد أصبح إنسانًا آخر، له اسم آخر، وماضٍ آخر، وحياة أخرى، وأهل آخرون.. وأن يعي هذا وعيًا عميقًا يمتد إلى أعمق أعماقه.. فمن يدري ما الذي سوف يحدث لو أن أحدهم سقط في يد الأعداء، أو أشباه الأعداء، أو أصدقاء الأعداء».

(الحفار، صـ١٩٢)

ففي رواية "الحفار" أخذ ضابط المخابرات "نديم هاشم" اسم "صبري غنيم" حينما كان في مهمة لقاء مدير مخابرات القوات البحرية لاختيار الضفادع البشرية التي ستنفذ عملية إغراق الحفار، وهو ذاته المهندس "سليمان عبد البر محمود" حينما تخفى وراء تلك الشخصية في سفره إلى "دكار" لتنفيذ العملية المخابراتية.



وفي الرواية ذاتها عُرِف "محمود شوكت" برجل الأعمال التركي عصمت كارجي، كما عرف ضابط المخابرات المصري الرائد خليفة جودت باسم المواطن الأردني محمد عويدات، وعُرِف رجل الموساد "ديفيد لفنجر" باسم "إيزاك"، أما فتاة الموساد "ليلى مسعود" فقد عُرفت باسمي" سارة جولدشتاين"، و"باربرا هوفمان".

وفي "دموع في عيون وقحة" أخذ "جمعة الشوان" اسمه الحركي "جورج سايكو" في زيارته إلى تل أبيب، سبقته شخصية أخرى بجواز سفر إسرائيلي يحمل اسم "يعقوب منصور"؛ ليعيش في خمس سنوات- مدة تعاونه مع المخابرات المصرية في خداع الموساد- بثلاث شخصيات/ هويات مختلفة.

أما في شخصية "رأفت علي سليمان الهجان" فقد تعددت الأسماء بحسب مراحل حياته التي سردتها الأحداث، بين اسمه الحقيقي "رأفت الهجان"، وشخصية "ليفي كوهين" اليهودي الهارب من مصر، وشخصية "جوني برات" الذي يحمل جواز سفر أمريكيًّا، والفرنسي "دانييل مارتان"، والمصري "عادل مرقص سيدهم"، وموظف البنك المصري"أحمد العلايلي"، وبعد تعاونه مع جهاز المخابرات ظل شهورًا في شخصية "ياكوف بنامين حنانيا"، ثم شخصية "ديفيد سمحون" التي عاش بها حتى وفاته.

وتخفى رجل المخابرات "نديم هاشم" في الرواية ذاتها أثناء رحلته إلى روما في شخصية "محمود بسيم" بوظيفة محامٍ، كما أخذ "عزيز الجبالي" اسمه الكوديَّ "عثمان" بعد أن انتقل إلى العمل بجهاز المخابرات:



«وها هو قد فهم وعرف وتعلم وأصبح جزءًا في لعبة جهنمية، عرف أن اسم مصطفى هذا ليس سوى الاسم "الكودي" لماجد، كما أن اسمه لم يعد "عزيزًا" بل أصبح "عثمان"..».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٣٢)**

وتخفي الجبالي في الرواية ذاتها وراء شخصية "عادل شعيب" الموظف في الشركة الشرقية للدخان، في حديثه الهاتفي إلى شريفة شقيقة الهجان.

وفي رواية "سامية فهمي" عرفت فتاة الموساد "لويزجولدمان" بأربع شخصيات/ هويات مختلفة، الأولى شخصيتها الإسرائيلية بعد أن ولدت في فلسطين من أبوين من أصل بولندي نزحا من أوربا، وفي باريس مارست نشاطها في خدمة الموساد تحت اسم "مارسيل ماتيو"، وبعد أن انتقل نشاطها إلى إيطاليا انتحلت اسم "صوفي جارديني"، وفي فترة وجودها في ميناء هامبورج أخذت شخصية رابعة باسم امريكي "شيرلي هايمان"، ووراء كل شخصية دور استخباراتي ومخطط تكون الشخصية الجديدة سبيلًا للتنكر والتمويه في تنفيذه، وبهذه البراعة في تلبُّس الشخصيات استطاعت أن تتنقل بأسمائها الوهمية بين عدة دول.

ومثَّل اللقب الذي ارتبط ببعض الشخصيات مقومًا من مقومات بنائها أمام المتلقي، ويرتبط هذا اللقب- الذي لا يخضع لاختيار الراوي وإنما تفرضه طبيعة الأحداث ووقائعها- ارتباطًا مباشرًا بإحدى سماتها الأساسية أو دورها في الأحداث، كما في شخصية محمود شوكت الذي عُرف بين زملائه بلقب "الباشا"، لطبيعة حياته الارستقراطية، وحياة أسرته الثرية التي تمتد أصولها الأولى إلى الأناضول:



«اشتهر هذا الشاب صاحب الملامح التركية، والقامة الفارهة، والصوت العريض، والأسلوب المتدفق في الحديث، اشتهر فيما بعد بين زملائه في جهاز المخابرات المصري بجرأته الشديدة، وثبات أعصابه، وأسلوب حياته الأرستقراطي فأطلقوا عليه "الباشا"».

(الحفار، صـ١٩٥)

وكان لأسباب هذا اللقب التي تهيأت لصاحبه محمود شوكت دور في نجاحه بأداء شخصية رجل الأعمال التركي "عصمت كارجي"، ومن ثمَّ لعب اللقب دورًا حيويًّا في الأحداث، وكان أحد مقومات الصدق الفني في بناء الشخصية.

ولدقة حافظته وقوتها التي تتخطى العادي من الأمور عُرِف الضابط عزت بلال بين زملائه باسم "الكمبيوتر"؛ ولذلك أصبح في عملية "الحفار" مسؤولًا عن المعلومات:

«كان مشهورًا بين زملائه باسم "الكمبيوتر".. ذلك أنه من المستحيل أن تمر عليه كلمة أو حادثة أو معلومة أو وجه، وينساه أو ينساها.. بل إن البعض كان يقول مازحًا: إنه لا يستطيع أن ينسى حتى ولو أراد».

(الحفار، صـ٣٦)

وعُرف "نديم هاشم" بلقب "قلب الأسد" الذي أتى توصيفًا دقيقًا لسماته الشخصية التي لعبت دورًا مهمًا في نجاحه بمهمته:

«أما نديم هاشم أو نديم قلب الأسد كما كانوا ينادونه، فلقد كان هو الرجل المطلوب لمثل هذه المخاطرة الخيالية، وإذا ما تأزمت الأمور، ووصل



الأمر إلى ذروته، فلسوف يصبح الجهاز في حاجة إلى "قلب الأسد" فعلًا، رجل شديد الشجاعة، بارد الأعصاب في أشد الأوقات حرجًا..».

(الحفار، صـ٣٧)

هذا اللقب بما يومئ إليه من سمات المخاطرة والمغامرة والشجاعة والجرأة والثبات في المواقف شديدة الصعوبة تفسير لأحد أكثر مشاهد الرواية خطورة، حين دخل إلى مطار "أورلي" بحقيبة تحوي داخلها ملابس الضفادع البشرية ومعداتهم وأدوات تفجير تحت الماء وكشافات خاصة وغيرها من أدوات تنفيذ عملية إغراق الحفار.

وفي الرواية ذاتها قدم الراوي شخصيات الضفادع البشرية الأربعة بألقابهم لا بأسمائهم، إما بلقب اقتضته الرتبة العسكرية (العريف، الملازم)، أو بلقب يوصِّف أبرز السمات التي عرفت بها الشخصية (المتدين، القرش):

«كان الأول قصيرًا لافتًا للنظر، لكن جسده القوي كان يبدو مدكوكًا متناسقًا، وكأنه تمثال برونزي لبطل أوليمبي، كان هذا الرجل برتبة "عريف"..

أما الثاني الذي كان الآن مستغرقًا معه في الحديث، فكان نحيلا رقيق الوجه متناسق الملامح، لا تنبئ عن صلابته سوى تلك النظرة النافذة التي ما أن يطالعك بها حتى تشعر أن خلف هذا المظهر الرقيق رجلا من نوع خاص، وكان صاحبنا ملازمًا لم يتعدَ الثانية والعشرين من عمره..

أما الثالث فكان شابًا أسمر اللون متوسط الطول، قوي البنية بشكل واضح، ذا شارب كثيف، تعلن الزبيبة المتألقة في جبهته عن تدين فياض، وإيمان عميق..



وفي نهاية الممر، فيما بين المبنى والبوابة الخشبية العتيقة، كان الرابع يقف متأملًا لشيء لا يمكنك أن تدركه أو تعرفه.. قال خليفة إن زملاءه أطلقوا عليه اسم "القرش" لفرط جرأته وصلابته في لحظة التنفيذ الخطرة!».

(الحفار، صـ١٠٠).

فالكاتب يعتمد على دلالة الألقاب في إضافة ملامح جديدة إلى الشخصية، وهو ما ظهر أيضًا في اختيار عناوين بعض قصص مجموعته "الصعود إلى الهاوية" من ألقاب وأوصاف شكلت مدخلًا أساسيًا للقصة، كما في شخصية "الغريب" الذي عرَّف به الجاسوس السوريّ الذي حاول تجنيد "ماهر عبد الحميد" لصالح الموساد في: "وسقط القناع عن الغريب" بمجموعة (الصعود إلى الهاوية)، وكما في شخصية " نبيل " الذي أتى "الساذج" توصيفًا له، وعنوانًا لقصته في المجموعة ذاتها.

## - الواقع الاجتماعي وبناء الشخصية:

تشكل الحقبة التاريخية- بما تحتويه أجواؤها العامة من اتجاهات سياسية وظروف اجتماعية وتيارات فكرية- عاملًا أساسيًا في تشكيل الشخصيات، مع التفاوت بطبيعة الحال في تأثير هذا العامل من شخص إلى آخر، «فالتاريخ الاجتماعي يعكس- بدرجة صغيرة أو كبيرة- مجتمع الفترة التي تصورها الرواية، وهي ملاحظة لا تحتاج من الباحث أن يكون عالم اجتماع حتى يستطيع الوصول إليها»[١].

(١) التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢م، صـ٤٣.

وترتبط أحداث روايات "صالح مرسي" المخابراتية تاريخيًا بالنكسة وتداعياتها التي ألقت في النفوس بتأثيراتها المتباينة، ولاسيما لدى الشباب، منهم من استسلم لمشاعر الانكسار ومرارة الهزيمة، ورأى في السفر مهربًا من هذا الواقع، فبعد وقوع النكسة..

«استقبلت أوربا وألمانيا الغربية بالتحديد أعدادًا من المصريين لم يسبق أن رأته المطارات والموانئ.. كان المصريون- والشباب منهم بنوع خاص- يزحفون إلى الخارج بحثًا عن شيء ما، جاءتهم النكسة كصاعقة غير منتظرة قصمت منهم الظهر فراحوا يبحثون عن السبب في كل مكان».

(الصعود إلى الهاوية، صـ١٢٢)

ومنهم من استطاع أن يستجمع شتات ذاته، ويتغلب على هذا الواقع بمواجهته، بل إن من هؤلاء من رأى في وقوع النكسة أثرًا إيجابيًا، وأنها..

«كانت ذات فوائد عظيمة لمن استطاع أن يتعمق الأمور ويزنها بميزان دقيق...

وكان أعظم الدروس المستفادة من النكسة أن أي شعب في الدنيا لا يتطور إلا بالتجربة التي يخوضها أفراده بذواتهم».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٥٢)

ووسط هذا الواقع الذي ترك في كلٍّ أثره، هناك من راح يستنهض عزيمته ويعمل في رأب هذا الصدع النفسي، مثلما رأينا في شخصيات: حسن ممتاز، ونديم هاشم، وماهر عبد الحميد، وجمعة الشوان، وسامية فهمي، ورأفت الهجان، وغيرهم.



وفي مقابل ذلك كشف واقع ما بعد النكسة أقنعة الزيف عن نفوس ضعيفة أمام إغراءات المال فأرادوا بيع ما تبقى من الوطن المهزوم، كما رأينا في شخصية نبيل سالم، وعبلة كامل.

ولأن الحياة الأسرية مكون من مكونات الواقع الاجتماعي للشخصية؛ فقد لعبت دورًا مؤثرًا ومباشرًا في توجيه سلوكها، فكما ظهر دور الواقع الأسري في إذكاء أحاسيس القلق والترقب لدى شخصية "الشوان" الذي كان بانتظار مولوده القادم الذي شكل لديه حلمًا قارب التحقق، وهو يستعد للسفر إلى تل أبيب، ظهر أصداء هذا الواقع أيضًا في بناء شخصية اهجان، بما عاناه من تشرد وبؤس في بدايات حياته نتيجة قسوة أخوته بعد وفاة والديه؛ ولذا فبعد أن بدأ تجنيده وقبل السفر إلى تل أبيب ترك وصيته التي تومئ بدلالتها إلى أصداء هذا الواقع في بناء شخصيته: مبلغ خاص بأخيه "عادل" يساوي إن لم يكن يزيد عن المبالغ التي صرفها عليه منذ وفاة أبيه؛ كي لا يصبح مدينًا له بشيء، كما ترك لأخيه "سليم" مبلغًا كان قد ادعى أنه مدين له به، وليترحم عليه "إن أراد"، ثم أوصى بمبلغ من المال لشقيقته "شريفة" التي كان يرى فيها حنان الوالدين قبل الأخت، ثم الوصية بما تبقى من مستحقاته مناصفة بين ابن شقيقته، وبين أحد ملاجئ الأيتام:

«نظرة سريعة إلى "الوصية" التي تركها، ترسم صورة صارخة لعلاقته بأفراد أسرته، بإخوته بالذات، وطبيعة هذه العلاقات التي لا بد أنها كانت- على الأقل- متوترة... كان واضحًا أنه إنسان وحيد لا يربطه بالدنيا شيء سوى شقيقة ترك لها بعضًا يسيرًا من المال، وابن شقيقة هو في الغالب لا يزال طفلا،

ترك له نصف ما تبقى، والنصف الآخر لملاجئ الأيتام.. إذن ففوق البؤس قد عانى الفتى من اليتم».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٤٤)

وشكلت علاقته بشقيقته حضورًا كبيرًا في أجزاء واسعة من القصة، لأنه كان يستعيض بها عن كل أحاسيس العوز والفقر الأسري- إن صح التعبير- الذي كان يعانيه مع قسوة أخوته، وطردهم المتكرر له، فضلًا عن هذا الشعور الطاغي بأحاسيس اليتم التي كان يعاني قسوتها.

وفي قصة "المجهول" أظهرت الخلافات الأسرية بين "سمير" وأبيه دورًا مهينًا لوقوعه في براثن التجنيد بكل سهولة:

«فقسوة الأب عليه جعلته كارهًا لهذه الحياة التي عشقها.. ويوم أن ظهرت النتيجة بلغ الجدل بين سمير ووالده هذه الدرجة التي كان يتصاعد إليها الخلاف بسرعة.. وانهالت في تلك الليلة ضربات الأب على وجه الابن.. ضربات قاسية لا ترحم.. ولم يتدخل أحد، بل، لم يفكر أحد في التدخل، فلقد كانت صيحات الأب وصرخات سمير، وأصوات الصفعات والشتائم من علامات البيت المميزة..».

(الصعود إلى الهاوية، صـ١١٥)

ولذلك كانت هذه المشاهد الأسرية حافزًا محفورًا في وعيه وموجهًا قويًا في سلوكه عندما قرر الرحيل عن مصر، هربًا من ظروف مادية واجتماعية رأى السفر حلًا ناجعًا للخروج منها، وجعلته يقبل بأي شيء إلا بعودته إلى هذا الواقع:



«كان- إذا ما مرت به الأيام وأقيمت أمامه العراقيل والعقبات- يتذكر مصر، ويقترن ذكرها بوالده، بالبيت، بالسباب، بالشتائم، بالصفعات، كان إذا ما تلفت خلفه، لا يرى سوى الكراهية فيشد من قامته، ويتابع السير، أي سير.. ويتابع البحث، أي بحث عن أي عمل».

(الصعود إلى الهاوية، صـ١١٦)

فالموت لديه أهون من العودة، وتحمُّل الجوع والبرد والتشرد أسهل على نفسه من عذابات الحياة مع والده.

ولأن القيم المشتركة التي جمعت بين الابن وأبيه هي شهوة المال التي أسقطت معها أية قيم؛ كان من السهل أن يتم تجنيد الأب في مقابل مكافأة شهرية من الموساد تصل إلى ألف مارك ألماني لكل خطاب يحوي معلومات مهمة.

وفي شخصية "عبلة كامل" ظهر دور الواقع الاجتماعي بشكل كبير في تكوين شخصيتها وسلوكها الخارجي، فاحتدام الخلافات الأسرية بين والديها التي جسد الراوي أحد مشاهدها في حوار بينهما يبرز هذا الشقاق الذي تعودت عليه عبلة، ثم يقدم الراوي الظلال النفسية القاتمة التي تلقيها تلك المشاهد عليها، فحين أرادت أن تتحدث إلي أيٍّ من والديها لم تجد غير مزيد من الجفاء والشقاق في تلك الأسرة:

«اقتربت من أمها وقبَّلتها فلم تنطق الأم، همست:

- ماما..

زامت الأم، وقد استغرقتها الأوراق والأرقام والصور

- ماما..

التفتت فجأة وصرخت:

- عاوزه إيه من زفته.. ابعدي عني وكفايه عمايل أبوكي فيه

ولقد كان شيئًا عاديًا هذا الذي حدث، شيء تعودته، وكانت تحكي لرمزي عنه، وأحيانًا كانت تضحك منه.. غير أنها الليلة.. الليلة بالذات شعرت وكأن أمها تصفعها ليلة الفرح

- ماما.. أنا عاوزه أتكلم معاكي

- سيبيني في حالي.. عندك أبوكي روحي له

ونهضت مبتعدة، جرح هو أم قبح كان مخزونًا في القلب.. أنهى أبوها صلاته مبسملا ومحوقلا فانزلقت لتركع بجواره على الأرض هامسة:

- بابا

- سيبيني في اللي أنا فيه يا عبلة.. كفاياني عمايل أمك وقرفها

وعلى الفور جاءته من حيث كانت أمها قذيفة، رد عليها بأخرى.. واشتعل البيت بالنار وهي واقفة ترقب.. نادت على الأم فلم ترد، نادت على الأب فلم يرد، صرخت فيهما فازداد صراخهما. ماما. بابا. ماما. بابا. ولكن كانت الحرب بينهما تدمر فيها كل شيء، كل شيء.. ».

(الصعود إلى الهاوية، صـ١٦٣)

هذا المشهد وغيره قد ملأها - بتعبير الراوي- بطوفان من الكراهية راح يتدفق من أعماقها تجاه تلك الحياة التي تستوطن فيها أدواء الفقر، والخلافات الأسرية التي دمرت فيها "كل شيء"؛ فأخذت تبحث عن عالم جديد لم تكن تعرف في البداية السبيل إليه، إلى أن رأت في المال فقط مصدر القوة في هذا الواقع المهترئ، حتى وإن سحقت تحت قدميها قيمًا ظلت تعيش بها، وفي سبيل الحصول على تلك القوة لم تجد مانعًا من أن تخون وطنها:

«كانت في عينيها نظرة غريبة، كانت مخلوقة غريبة، وعندما راحت تتحدث من جديد كانت وكأنها تتحدث مع نفسها:

- سألتني عن صبري وعن شغله..

- سألتني عن المطارات السرية، سألتني عن الجبهة!

- عبلة.. عاوزه تقولي إيه؟!

- عاوزه أقول إنك بتشتغل لحساب إسرائيل؟

وتجمدت الابتسامة على شفتيه.. وكاد يشهق وهو يسمعها تقول:

- وأنا مستعدة اشتغل معاكم.. تدفعوا كام!».

(الصعود إلى الهاوية، صـ١٩٦)

وفي رواية "سامية فهمي" لعب الواقع الاجتماعي دورًا مهمًا في التكوين النفسي والتوجيه السلوكي بشخصية "نبيل سالم"، فطريقة تربية والده الريفي الذي كان يحبه بأسلوبه الخاص، وظن أن طريقته الخاصة في تربيته ستضمن لـه

مستقبلًا زاهرًا، وهي طريقة خيلت لنبيل لكثرة خلافاتها أن أباه لا يحبه مثلما يحبه هو، وجعلته في صراع دائم مع مشاعر التمرد، ولم يعد يسيطر على هذا الشاب- رغم ما يمتلكه من إمكانات وما ترمي إليه نفسه من طموحات- إحساس أقوى من الرغبة في التخلص من هذا الواقع:

«قصّ عليها نبيل خلافاته الدائمة مع أبيه، وعلل فشله في الدراسة بعدم رغبته في كلية التجارة.. ثم.. أدخلها معه في ذلك الصراع الدائم في بيته.. لكنها استطاعت أن تكبح جماحه.. ذلك أن سامية أحست أنه بالرغم من تمرد نبيل، فإن مشكلته تتلخص في حاجته الشديدة إلى إنسان يفهمه، ويحترم أفكاره.. شعرت، ثم عرفت أن خلافه مع والده يشكل نقطة ضعف رهيبة في حياته».

**(سامية فهمي، جـ١، صـ٦٧)**

ونحن لا نسعى ومن وراء ذلك كله أن نفتعل علاقة حتمية بين الواقع الاجتماعي/ الأسري المهترئ والبناء النفسي للشخصية الذي يخلق مهيئًا أو باعثًا نحو هذا السلوك، غير أن تتبع مسار الأحداث التي تربط بين الواقع الاجتماعي وتصدع البناء النفسي لدى الشخصية الذي يسمح باختراقها يثبت أن ثمة بالفعل ترابطًا واضحًا بينهما في أكثر شخصيات الكاتب الذي ربما أراد أن يومئ قصدًا عبر بناء شخصياته إلى هذا الترابط، ولاسيما حين ننظر في مقابل ذلك إلى شخصية "سامية فهمي" التي أظهرت الأحداث دور احتواء والدتها السيدة "إقبال" في توجيه سلوكها وصياغة واقعها النفسي، ويقدم الراوي في أحد مشاهد الرواية أثر هذا الاحتواء/ الواقع الاجتماعي:



«نهضت من مكانها، خطت نحو أمها، الوجه الحزين والجمال الشاحب والعمر الذي ضاع فإذا دمعها يتجاوب مع دمع أمها في حوار لا تعرف لغته سواهما، وإذا رأسها يميل كي يستريح فوق الكتف الحاني، وإذا اليد الحنون تنسحب إلى الشعر فتتخلله، وإذا كل منهما تضم الأخرى في حنان.. و.. ولا كلمة!!».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٤٥)

ومع أن الواقع الاجتماعي/ البيئة الأسرية لم يكن من العوامل المباشرة في توجيه السلوك الإنساني لدى شخصية الجاسوس - كالمال والجنس - فإن النصوص أظهرت ما لهذا الواقع من دور مؤثر ومباشر في تهيئة المناخ النفسي في بناء تلك الشخصية، وهو ما يضعنا أمام أحد الأدواء الاجتماعية الخطيرة التي قدمتها نصوص هذا الأدب.

- أنماط الشخصيات:

يستدعي كل اتجاه روائي نماذج/ أنماطًا من الشخصيات تقتضيها طبيعة الأحداث الروائية والصراع الرئيسي الذي تقوم عليه، فلا نتخيل مثلًا رواية تقوم على إبراز الصراع الطبقي دون أن نطالع شخصية الإقطاعي أو الارستقراطي التي يقابلها شخصية الكادح أو المهمش، ولا يمكن أن نتخيل رواية الريف أو الأرض دون أن نطالع شخصية الفلاح، ولا يمكن لنا كذلك أن نطالع شخصية المناضل بطلًا روائيًا بمنأى عن أحداث الرواية السياسية، فالنماذج البشرية في الرواية يتحدد حضورها إذًا بقضيتها.



ولكل نموذج بشري من تلك النماذج سمات نفسية وسلوكية عامة يصبح كل فرد يتسم بها معبرًا عن نمط جماعي عام، «فالمعنى الدقيق لهذا المصطلح هو النمط المميز لاستعداد عام يلاحظ في عديد من الأشكال الفردية»[1].

وتلك السمات أو الخصائص التي يتميز بها كل نموذج إنساني، وتتحدد وفقًا لها نظرة الآخر إليه «هي مزيج من المعلومات والحقائق والمعارف والاتجاهات النفسية والتصورات والأنماط الجامدة، وتتكون جميعها عن طريق الخبرة المترسبة عبر السنين»[2].

وتحتشد الرواية المخابراتية بكثير من نماذج الشخصيات التي يشكل حضورها إحدى خصوصيات أحداث هذا العالم الإنساني، أولى تلك الأنماط/ النماذج شخصية الجاسوس الذي رسمته روايات صالح مرسي شخصًا يمتلك قدرات خاصة، ومهارة فائقة في التعامل، يستطيع بها أن يصل إلى مبتغاه في الحصول على المعلومات بما يكتسبه من قدرة على النفاذ إلى الآخرين، وهو ليس كما ترسمه دراما الأعمال البوليسية رجلًا تتشكل فيه ملامح الإجرام والجهامة، وترتسم على وجهه سمات التشرد:

«فإن الجاسوس عادة إنسان ناعم الملمس، رقيق الحاشية، تحتم عليه وظيفته أن يعرف كيف يعامل الناس، كيف يسيطر عليهم، وكيف يكتسب ثقتهم».

(الصعود إلى الهاوية، صـ٤٧)

---

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صـ١٤٤.

(٢) النماذج البشرية في أدب ثروت أباظة. د. عبد العزيز شرف، كتاب التعاون، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م، صـ١٤١.

فهذا النموذج من الشخصيات يمتلك من المراوغة والسيطرة والحضور والجاذبية ما يمنحه قدرة على اختراق وجدان من أمامه، وتشكيل وعيه وفق ما يسهل له نجاح مهمته في الحصول على الاحتياجات/ المعلومات، أو تجنيد الآخرين لذلك، مثلما وجدنا في شخصية "نبيل سالم" في رواية (سامية فهمي)، وشخصية "عبلة كامل" في (الصعود إلى الهاوية)، وشخصية "الغريب" في (وسقط القناع عن الغريب)، وغيرها من الشخصيات التي يقوم عليها محور هذا الصراع.

وقد أتت شخصية الجاسوس لدى الكاتب مرتبطة بمنطق الواقع الإنساني، فلم يُضْفِ على بنائها- رغم ما قد تمتلكه من قدرات ومهارات خاصة- مبالغات تجنح بها إلى خيال فجٍّ، ولم يمنحها أوصافًا خارقة تفوق المعقول، «مما يجعلها ذات صفات لا يمكن أن نصادفها في شخصيات الأنواع السردية الأخرى، فكأنها شخصيات تقترب من أبطال الملاحم في خصائصها واقتدارها»[(١)].

وهذا الصدق الفني في تقديم شخصية الجاسوس يعود أولًا إلى واقعية تلك الأحداث المأخوذة عن حقائق أعمل فيها الكاتب شيئًا من خيال المبدع دون تزييف يفسد منطقية بناء الشخصية، كما يعود إلى التزامه بأهداف هذا الاتجاه الروائي الذي لم يأتِ لديه للتسلية، أو الإثارة الرخيصة.

ونطالع نموذجًا آخر من النماذج/ الأنماط البشرية التي ترتبط بطبيعة أحداث هذا الأدب، وهو شخصية "الفرّاز" الذي تعتمد عليه أجهزة

(١) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، صـ٤٧.

المخابرات في اختيار عملاء التجسس وتجنيدهم، كما في شخصية "أبي سليم السوري" في سامية فهمي وشخصية "صادق" في "جازية المصرية.

وتلتقي سمات هذا النمط من شخصيات الرواية المخابراتية مع شخصية الجاسوس أو عميل جهاز المخابرات، فهو ذو مهارة خاصة في النفاذ إلى الآخرين، وصاحب رؤية ثاقبة في اختيار العميل وتهيئته للإيقاع به في دائرة التجسس باللعب على نقاط ضعفه، غير أن هذا النمط من الشخصيات يختلف عن سابقه بأنه قد لا يبقى على مسرح الأحداث كثيرًا، فهو ذو مهمة محددة يختفي بعد أن يؤدي دوره:

«ويصبح على الفراز إذا ما أصبحت الفريسة جاهزة أن يختفي تمامًا من الحلبة، وأن يبتعد.. ».

(الصعود إلى الهاوية، صـ٦٢)

ويعتمد الفراز في الإيقاع بفريسته على عدة وسائل، أبرزها سياسة (التجويع)؛ كي تعاني الشخصية المراد تجنيدها ويلات التشرد والبؤس واليأس، وتنهزم ماديًا ومعنويًا؛ حتى يظهر الفراز مرة أخرى أمامه في دور المنقذ، ويكون طوق النجاة بعد أن تتمكن في نفس ضحيته مشاعر اليأس، ولا يجد أمامه إلا الانصياع لكل ما يخرجه من مأساته.

ومن النماذج التي طرحتها هذه الأعمال شخصية ضابط المخابرات الذي يعتمد على الذكاء ومهارات ذهنية متقدة تمكنه من تلك الحرب، وهو غالبًا ما يلعب دورًا من أدوار البطولة في النص، هادئ الطباع، دقيق الملاحظة، صائب



التقديرات، تقوم سماته الشخصية على الإخلاص والشجاعة، والمغامرة المحسوبة رغم أنها قد تذهب في بعض المواقف إلى حد المخاطرة، وهو شخص له حدسه الأمني الذي يستطيع أن يتوقع به الأحداث وردود الأفعال كي يبني عليها تقديره للمواقف المختلفة.

وكما تعامل الكاتب مع شخصية "الجاسوس" بواقعية التجسيد فقد تعامل مع شخصية ضابط المخابرات بالواقعية ذاتها، وليس كما يتصوره البعض تصورًا أسطوريًّا.

وقد أظهرت أعمال صالح مرسي تقاربًا كبيرًا في تجسيد شخصية ضابط المخابرات في طرفي الصراع: جهاز المخابرات المصرية، وجهاز الموساد الإسرائيلي، مع اختلاف بينهما في بعض الوسائل وطرائق التفكير، ولكن يبقى التقارب الأدخل في التطابق هو السمة الغالبة لهذا النموذج البشري في كليهما.

فمثلما كان كتمان الانفعالات الداخلية والفصل القاطع بين باطن الشخصية وظاهرها سمة من سمات ضابط المخابرات المصري عادل مكي[(١)] كان ذلك أيضًا سمة من سمات شخصية "نبيل" ضابط الموساد العراقي الأصل الذي فشل "الشوان" أن يستظهر من عينيه أو قسمات وجهه الانفعالية ما يمكن أن يكشف عن دواخله:

«نظر في وجه نبيل، طافت عيناه بملامحه، وضع نظراته داخل عينيه لعله يكشف شيئًا أو يستشف ما يعتمل في أعماق هذا الرجل ولكن هيهات.. إن

(١) ينظر: سامية فهمي، جـ١، صـ٢٤.



هؤلاء الرجال الذين يعملون في الظلال لا تفصح عيونهم ولا ملامحهم عما يريدون.. حتى ولو كانت النار تأكل لحم الواحد منهم أكلا، بدت له عينا نبيل وكأنهما قد صنعتا من زجاج أصمّ»

(دموع في عيون وقحة، صـ١٣٨)

ولا يُقصد بالسمات الجامعة بين طرفي الصراع هنا القيم الإنسانية والثوابت الأخلاقية أو المرجعية العقائدية، وإنما يقصد بها المهارات الخاصة، من الثبات، والذكاء، والمغامرة، والتعامل مع الحقائق لا العواطف، إلى غير ذلك من السمات التي تقتضيها طبيعة تلك الحرب الذهنية.

أما شخصية المرأة في كتابات صالح مرسي المخابراتية فقد أتت في نماذج/ أنماط إنسانية تعرفها شتى الاتجاهات الروائية الأخرى، بين نموذج الزوجة في شخصية فاطمة، والعشيقة الوفية في شخصية سامية فهمي، والخائنة في شخصية عبلة كامل. ولكن ما مثَّل خصوصية وحضورًا لافتًا لشخصية المرأة في هذا النوع من الأعمال الروائية هو ارتباط ظهورها بالجانب الإغرائي، أو "الجنس" الذي شكل سمة أساسية في هذه الأعمال، بوصفه وسيلة من الوسائل التي اعتمد عليها طرف الصراع- الموساد- الدائر في هذا العالم، ومن ثمَّ كان دورها مرتبطًا بنقطة الضعف التي يتم توظيفها في هذا الصراع، «فإذا كانت وسائل السيطرة تتنوع بتنوع نقاط الضعف من إنسان إلى إنسان إلا أن الثابت تاريخيًا أن "الجنس" هو ملك السيطرة على البشر في كل العصور، وإذا

كان للمال كوسيلة من وسائل السيطرة تأثير السحر على بعض النفـوس إلا أن الجنس يظل سيدًا بما يحتويه من آثار تفرضها طبيعته»[١].

ومع أن الجـنس واحـدٌ مـن عنـاصر ثلاثـة: "الجـنس، المـال، المبـدأ أو الوطنية"[٢] يراها الكاتب دافعًا للتجسس في أية عملية مخابراتية، ومع أنه أيضًا لم يخلُ عمل من أعماله من وجود هذا العنصر. فإن صالح مرسي لم يوظف لغته السردية في إبراز تلك العلاقة الحسية، وإنما تعامـل بلغـة إيمائيـة تكـشف عـن بعض المشاهد التي يكون للجنس فيها حـضور، دون توجيـه اللغـة الوصـفية الصريحة إلى التقاطها، كما في أحد المـشاهد التـي تجمـع بـين "الـشوان" وفتـاة الموساد "جوجو":

«استيقظ جمعة الشوان في ضحى اليوم التالي، وكانت جوجـو ترقـد إلى جواره! نفس الرقدة التي ما أن يتـذكرها حتـى تـسري في عروقـه موجـة مـن كهرباء غامضة.. على وجهها كانت ترقد عارية كـما ولـدتها أمهـا، وهـو، هـو يملكها، يملك هذا الجسد الرائع..»

**(دموع في عيون وقحة، صـ٨٨)**

فمع ارتباط شخصية المرأة في الأدب المخابراتي بوظيفة الجسد/ الإغراء بصورة غالبة فإنه لم يكن للجنس أو لغته الواصفة حضور في الحكي، وإنما ظهر

---

(١) نسـاء في قطار الجاسوسية، صالح مرسي، مكتبـة مـدبولي الـصغير، القـاهرة، ١٩٩٠م، جـ١، صـ٥.

(٢) السابق، صـ١٧.

في أثره في بنية الأحداث والشخصيات، وانعكاسات تلك الوظيفة في إذكاء الصراع من خلال استقطاب "العميل" وإحداث التحول في بناء شخصيته باستغلال نقاط ضعفه الإنساني.

ورغم أن هذه الأنماط السابقة تشكل بحضورها الطاغي خصوصية لشخصيات هذا الاتجاه فإن ثمة طرفين أو إطارين أساسيين تندرج فيهما تلك الأنماط البشرية جميعها، وهما الشخصية اليهودية والشخصية المصرية اللتان يمثلان طرفي الصراع في أحداث تلك الأعمال، وهما نموذجان وإن جسدتهما اتجاهات روائية أخرى في أدبنا العربي، فإن واقعية نصوص هذا الاتجاه وقيام أحداثه كاملة على هذين النموذجين تجعله أقرب الاتجاهات الروائية توصيفًا لهما، وبالأخص الشخصية اليهودية التي مثلت محور الصراع الرئيسي في أحداثه، ومن ثَمّ سنحاول في هذا الجزء من الدراسة استقراء النصوص للوقوف على ملامح هاتين الشخصيتين كما رسمتهما لغة النص، وجسدتهما أحداثه:

### أولا: الشخصية اليهودية:

أخذت الشخصية اليهودية جزءًا مهمًا في كثير من الدراسات الاجتماعية والنفسية المتخصصة، للبحث في الطبيعة النفسية والسلوكية التي تتسم بها تلك الشخصية، ورغم أن هناك من أصحاب تلك الدراسات من يرى أن «مهمة تحديد السمات المشتركة للشخصية اليهودية الإسرائيلية هي من الأمور المعقدة



للغاية»[1] فإن المكون النفسي والسلوكي لأفراد هذا المجتمع يفرض مجموعة من السلوكيات والسمات النفسية المشتركة التي ظهرت مع شخصية اليهودي في أدب صالح مرسي.

وتشكل الشخصية اليهودية الإسرائيلية طرف الصراع وقطب المواجهة في روايات هذا الاتجاه، وهو صراع فرضته طبيعة تلك الشخصية التي دخلت إلى التاريخ الإنساني بعدوانية، وبالتالي فإن تجسيدها يرتبط بهوية الشخصية العربية من خلال علاقة "الأنا" بالآخر، ولذلك يتجاوز العمل الروائي مجرد صراع إنساني يرتبط بفئة اجتماعية أو حقبة زمنية دون أخرى؛ ليعبر عن صراع مفتوح بين القومية العربية ومخططات اليهود.

وتعد رواية "رأفت الهجان" أكثر أعمال صالح مرسي تجسيدًا لشخصية اليهودي، حيث مثلت حضورًا واسعًا ومتنوعًا بين شخصيات الرواية، وقدم الكاتب من خلالها جوانب عديدة من خلال بطلها "رأفت الهجان" الذي عاش بينهم سنوات، واستطاع أن يضع كتابًا عن المجتمع الإسرائيلي تناول فيه تركيبته الاجتماعية بفصائله وصراعاته الحزبية والدينية والمذهبية، معتمدًا على خبرته الكبيرة في هذا المجتمع الذي استطاع أن يخترق أعماقه؛ فأقام آراءه على مشاهدات ووقائع، ولا تزال مخطوطة هذا الكتاب- كما أخبرتنا الرواية في الفصل التاسع من جزئها الثالث- محفوظة في إحدى خزائن جهاز المخابرات المصرية.

---

(١) الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، د. رشاد عبد الله الشامي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٠٢)، يونيو، ١٩٨٦م، صـ١٠٣.

أولى السمات التي جسدتها روايات صالح مرسي في شخصية اليهودي "العنصرية" التي تقوم على اعتقاد يهودي بالتفرد، وتفوق الذات على ما دونها من بني البشر، وهذا الاعتقاد الذي ينظر إلى أن بني يهود اصطفاء إلهي لجنس بشري سامٍ يتشكل معه بطبيعة الحال وجدان تلك الشخصية في رؤيتها للذات وللآخر.

نتوقف مع حوار ديڤيد/ رأفت الهجان والفتاة اليهودية "حنه بلومبرج" التي التقى بها عن طريق صديقه الإسرائيلي "شاؤول"- وهو بروفسور يشغل مركزًا مهمًا في مفاعل ديمونة النووي- الذي قدمها له على أنها شقيقة زوجته، كانت الفتاة تعيش وحدها في الولايات المتحدة الأمريكية، وتدرس في معهد عالمي في ولاية بوسطن، استطاع الهجان أن ينفرد بالحديث إليها في إحدى السهرات الأسبوعية التي اعتاد شاؤول أن يقضيها بمنزله في تل أبيب مع مجموعة صغيرة من الأصدقاء:

«استطاع الفتى دون جهد يذكر أن ينفرد بحنة في تلك الليلة؛ أغرب ما شعر به- ودون مقدمات- أنه معها كان يولد من جديد... لكنه، عندما سألها عن سر إقامتها في الولايات المتحدة دون إسرائيل، قالت في استقامة حيرته:

- لأني غير مقتنعة بالعنصرية.

حملق فيها دهشًا فأردفت باسمة:

- أنا يهودية تمامًا، هذا لا شك فيه، ولكن عقلي يرفض هذا الذي يحدث هنا.

- وما هذا الذي يحدث هنا؟!.

- إننا نتهم أعداءنا بالعنصرية في حين أننا نقيم دولة عنصرية».

(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨١٩)

هذا المنطق الذي تصارح به الفتاة الهجان يجسد عنصرية الشخصية اليهودية على لسان فتاة يهودية إلى فتى يفترض أنه من أكثر الشخصيات تعصبًا لفكرة تلك الخصوصية وذاك التفرد، ورمز من رموز الدولة الإسرائيلية، ومناضل عن قوميتها وفكرة الوطن الأكبر، وأكذوبة شعب الله المختار.

وتلك الأفكار التي تنتقدها الفتاة في شخصية اليهودي نتيجة أفكار ومعتقدات جعلتهم يندفعون وراء أفكار تبدو لهم سامية رفيعة يخادع بها اليهودي نفسه وغيره، ويحاول أن يضفي عليها مصداقية الدين والتاريخ:

«لقد كنا نبحث منذ أيام إبراهيم عن أرض تؤوينا وليس عن وطن يضمنا.. ولأننا كنا أول من عرف الله فلقد ظننا أننا مختارون عنده دون سوانا من البشر، ولكن الحقيقة المؤكدة ومنذ ألفي عام أن الآخرين أيضًا عرفوا الله، ربما بصورة أفضل من تلك التي عرفناه بها.

كان الفتي مبهورًا بمنطق الفتاة، صمتت لثوانٍ، ثم عادت إلى الحديث بنبرة أسى واضحة:

علينا أن نعترف يا ديفيد أن الرب لم يعد حكرًا علينا، بل أصبح مشاعًا للجميع».

(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٢٣)



ولا تقف هذه العنصرية البغيضة لدى الشخصية اليهودية الإسرائيلية مع غيرها، وإنما هي عنصرية مع بني جلدتها لاعتبارات عرقية أخرى، تفرق بنزعة التمييز في هذا المجتمع بين يهود الشرق وغيرهم من يهود الغرب:

«كانت مشكلة السفارديم- يهود الشرق- والاشكيناز- يهود الغرب- ولا تزال من تلك المشاكل المستعصية داخل إسرائيل.. فكل من له عينان داخل المجتمع الإسرائيلي يعرف هذه التفرقة بين يهود الشرق ويهود الغرب معرفة ليست في حاجة إلى دليل.. كان يهود الغرب ومازالوا حتى اليوم يحتلون كل المناصب المهمة في الدولة، وكانت هذه المناصب حكرًا على الاشكيناز دون السفارديم الذين يشعرون بأنهم يعاملون معاملة الزنوج في الولايات المتحدة قبل الحرب الأهلية الأمريكية».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٧٧٧)**

وشعور اليهودي بالتفوق وتميز جنسه البشري الذي يعود- بحسب ما يرى- إلى انتمائه لجنس سامٍ يمنحه اختلافًا عن غيره من بني البشر؛ يجعله يرى حقه المطلق في الحصول على ثمن هذا التميز من غيره، وعليه أن يدافع عن تلك الذات، وألا يخرج المجتمع الإنساني عن إقرار سلوكه وفق هذا الحق المطلق في التميز؛ ولذلك فإنه لا ثمة تفسير آخر أمام تلك الشخصية لمواجهة أي انتقاد أو اعتراض على سياساتها أو سلوكياتها، أو تعاطف الآخر- من منظور إنساني- مع قضايا العرب إلا تصدير اتهامات "معاداة السامية"، وهو ما رسمته رواية "الحفار" في عميلي الموساد "سارة جولد شتاين، وديفيد ليفنجر" اللذين اختطفا الشاب الإنجليزي "نورمان ويليامز" وعروسه "اليزابيث ستيل"



المتعاونين مع المخابرات المصرية، داخل قصر "مسيو فرانسوا" الذي ورث عن أبيه الفرنسي الأصل والسنغالي الموطن ثروة طائلة مـن تجـارة الرقيـق، لم يكـن لدى عميلي الموساد إلا تهمة معاداة السامية لتفسير هذا التعاون:

«لم يكن الأمر في حاجة إلى شرح، فهذا المتحف، أو هـذه الغرفـة كانـت تعرض في برود قاتل تلك الأدوات الوحشية التي كان الأوربيـون يـصطادون بها العبيد.. وما أن استقر الأمر بهم في الغرفة حتى سار مسيو فرانسوا إلى ركن منها، واختار مقعدًا كان واضحًا أنه المفضل لديه، فجلس وبجواره جلس كلبه الهائل!

قالت سارة فجأة:

- إننا نعرف أنكما من الجيش الجمهوري الأيرلندي!

ردت ليز في تحدٍ:

- وماذا في ذلك؟!

- أعضاء هذا الجيش متعاطفون هذه الأيام مع العرب.

- هذا حقيقي!

- إذًا فأنتما مناهضان للسامية».

(الحفار، صـ٣٢٢)

هذان الشابان الأوربيان اللذان لم يـدفعهما إلى التعـاون مـع المخـابرات المصرية بالسفر إلى دكار ومراقبة الحفار لجمـع أيـة معلومـات عنـه إلا الإيـمان



بالقضية العربية من منظور إنساني يعلي قيم الحق والإنسانية المطلقة دونها تحيز، ورغم أنه لا يتوفر الباعث القومي أو العرقي أو حتى الديني الذي يهيئ لهذا التعاون، وكان شكّ رجلي الموساد في انتمائهما إلى الجيش الجمهوري الأيرلندي، رغم ذلك كله فإن هذا الإحساس الطاغي لدى الشخصية اليهودية يدفع بها إلى تصدير هذا الاتهام؛ لأنها دائمًا في حاجة إلى إقرار الآخرين بكل سلوكياتها ومخططاتها، إذ «إن الإسرائيليين يشعرون دائمًا بضرورة أن يحصلوا على إقرار الآخرين بأن مطالبهم وسياستهم ليست معقولة وواعية فحسب، بل أيضًا عادلة وأخلاقية»[1].

فتلك النزعة لا ترتبط إذًا بالشخصية العربية التي تمثل علاقة الشخصية اليهودية معها عداءً تاريخيًا يعمق الصراع الحضاري الممتد منذ عدوانها على مقدسات الأرض العربية في فلسطين ابتداءً، ثم مصر وسوريا، وإنما تشمل كل من ينتقد سياساتها ويؤيد مطالب العدل الإنساني وعودة الحق إلى أهله مثلما جسدته بواعث تأييد الشابين للقضية العربية اللذين حولا الحوار إلى حديث عن قضية إنسانية بعيدة عن أي انحياز لجنس أو عرق كما لدى الشخصية اليهودية.

ومن السمات التي جسدتها روايات صالح مرسي في شخصية اليهودي الشعور بالاضطهاد الذي يأتي نتيجة طبيعية لتلك العقد النفسية التي تمتلئ بها تلك الشخصية، وترويج صورة الضحية لدى الآخر، وقد اقترنت تلك السمة بها على مدار تاريخها الحديث، وفي شتى مراحل تقلبات الواقع السياسي للدولة

(١) الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، صـ١٢١.



الإسرائيلية، أو ما يعرف بالاضطهاد الأبدي في وجدان الشعوب، «فلم يكفّ الفكر الصهيوني عن محاولته مد فكرة أن اليهود مضطهدون حتى إلى ما بعد انتهاء فترة عسف النازية باليهود، بل إلى ما بعد انتزاع اليهود قسرًا لفلسطين العربية وإقامتهم لدولة إسرائيل، بل حتى إلى ما بعد ما أسفرت عنه حرب يونيو سنة ١٩٦٧م»(١).

وقد جسد صالح مرسي هذا الجانب في شخصية "جادوسكي" الذي كان يعمل ضابطًا ملحقًا برئاسة أركان الجيش الإسرائيلي، خطيب "استير بلينسكي" سكرتيرة رأفت الهجان الذي كان يحظى لدى هذا الضابط الإسرائيلي باحترام بالغ وثقة كبيرة بعد أن سمع من خطيبته عن كفاح ديفيد/ الهجان من أجل فكرة القومية الإسرائيلية وجنس اليهود:

«طوال تلك الليلة لم يكفّ "الياهو جادوسكي" عن الحديث عن نفسه، عن طفولته وصباه المبكر في بولندا، عن اضطهاد أقرانه الصغار له، لا لشيء إلا لأنه يهودي».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٣٩٢)**

ويستمر في حديثه إلى ديفيد/ الهجان بعد أن هاجر مع أبيه إلى فلسطين قبل سنوات من اندلاع الحرب العالمية الثانية، وكيف تحولت العقد النفسية بالاضطهاد إلى روح عدائية خرجت في تلذذه بتلك الروح العدائية تجاه العرب:

(١) تجسيد الوهم: دراسة سيكلوجية للشخصية الإسرائيلية، قدري حنفي، مركز الدراسات الفلسطينية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧١م، صـ١٠٣.

«ثم حكى كيف انضم إلى "الهاجاناه" قبل أن يبلغ الخامسة عشرة من عمره، وإذا كان قد حكى ما لحقه على أيدي الأوربيين بألم بالغ لدرجة أنه كان يبدو بتقلص ملامحه أثناء الحديث، وكأنه لا يزال يعاني من هذه الإهانات حتى بعد مرور عشرين عامًا إلا أن تلذذه كان واضحًا وهو يحكي ما فعلوه مع العرب في فلسطين كيف أحرقوا القرى وأبادوا السكان وبقروا البطون وأعدموا الصغار وثقبوا ظهور النساء وهن يعدون هربًا وخوفًا وفزعًا».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٣٩٢)

وقد لمس الهجان تلك الروح التي تمتلئ بالكراهية البغيضة للعرب وتفوح منها رائحة التعصب العفنة في الشخصية اليهودية التي عاش معها سنوات:

«عاش وسطهم واستمع إلى منطقهم وتناقش معهم لكن شيئًا واحدًا ظل جامدًا كالصخر في وجدانه.. هو هذا العداء المروع لبني وطنه... في تلك الأيام كانت إسرائيل تعيش في فرح وحشي مفعم بالشماتة... عندما أعلن ابن جوريون في الكنيست ضم سيناء إلى إسرائيل بلغت السعادة من حوله آفاقًا طاولت السماء، اندبَّ الحزن في قلبه كسكين حاد النصل، آثر الوحدة لأيام وهو يفكر في أغنياء اليهود ومتوسطيهم وفقرائهم وهم يعيشون في مصر قرونًا بعد قرون، ويتعاملون مع الناس، ويأكلون طعامهم، ويشربون شرابهم فما شعر يومًا بالعداء نحوهم.. فلمَ كل هذه الكراهية لوطنه وبنيه؟!».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٨٦)



وهذا العداء الذي عرفه الهجان في الشخصية اليهودية الإسرائيلية مثلما عرفه في يهود مصر يؤكد أن الملامح والسمات النفسية لدى تلك الشخصية واحدة، فمع تنوع الموطن أو اختلاف العرق تبقى الروافد التي تتشكل منها الشخصية اليهودية وسماتها النفسية واحدة.

والباحثون المتخصصون في الفكر الصهيوني ومكونات الشخصية الإسرائيلية لتفسيرات البواعث التاريخية والعقائدية والنفسية التي عملت على خلق تلك الروح العدوانية لدى الشخصية اليهودية تجاه العرب بشكل خاص انتهوا إلى عوامل أساسية أدت إلى ذلك، في مقدمتها استلهام هذا العداء من التراث الديني اليهودي، ومن الفكر الصهيوني المشحون بالتعصب العنصري والديني، وأثر ذكريات المأساة النازية ودور الضحية الذي يرسخ شعور العداء لدى الغير، وتعميق نزعة الانتقام التي تسيطر على هذا الفكر، فضلًا عن ترسيخ فكرة عسكرة المجتمع الإسرائيلي بما يخلق لدى تلك الشخصية شعورًا دائمًا بالحاجة إلى الدفاع عن نفسها وارتباط الوجود بمواجهة الآخر، إلى غير ذلك من الأسباب[١]، وهي جميعها أسباب تؤكد أن هذا الشعور العدائي هو سلوك اجتماعي متأصل داخل تلك الشخصية ببواعث تاريخية ودينية وحضارية أوجدت لديها روح المكر والتربص بالآخر، والاتكاء على مخططات الشر لضمان الوجود.

ويرتبط بتلك العنصرية والاعتقاد بالتميز العِرْقي عدم اندماج اليهود في المجتمعات التي يعيشون فيها، وإنما يفضلون الانعزال في أحياء خاصة بهم،

(١) يُنظر في ذلك: الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية (جذور ودوافع الروح العدائية تجاه العرب في الشخصية اليهودية الإسرائيلية)، صـ١٤٣ - ٢٢٣.

فقد «ظل اليهودي على الرغم من عيشه في مجتمع الآخرين يحس بوجوده المميز رافضًا كافة أنواع الاندماج»[1]، وهو ما يفسر عزلة اليهود في تجمعات خاصة بهم، كحارة اليهود في مدينتي القاهرة والإسكندرية.

وقد أشارت رواية "رأفت الهجان" إلى هذا الجانب في الشخصية اليهودية، كما في نادي مكابي الذي يجمع أنماطًا من مستويات اجتماعية مختلفة من الطائفة اليهودية، وفي "قهوة متاتيا" التي كانت مقرًا للجالية اليهودية في فترة الخمسينيات من القرن الماضي، ومقهى وبار "استانبيلوس" الذي يأخذ فيه اليهود ركنًا خاصًا بهم، ومنه بدأ الهجان بشخصيته اليهودية الجديدة "ليفي كوهين" الدخول إلى هذا المجتمع عن قرب:

«كان هذا الركن يتميز بسحن أصحابه رغم أن منهم من ولد وعاش وتربى في مصر، لكنهم غالبًا ما كانوا يتهامسون ويعقدون الصفقات ويختلفون ويتشاحنون وقد تعلو أصواتهم ويتبادلون الاتهامات، ثم يعودون مرة أخرى متلاصقين، حتى أطلق عليهم أحد أدباء المقهى اسم "المتلاصقون المتنافرون"».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٥٢)**

وهذه السمة تلازم الشخصية اليهودية في شتى نشاطات حياته، داخل مجتمعه وخارجه:

---

(١) الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية، د. أحمد أبو مطر، مجلة الأقلام، العراق، العدد الثاني، فبراير، ١٩٧٩م، صـ٢٥.

«قال الفتى فيما بعد إن أكثر ما لفت نظره في عمله بالسياحة في إسرائيل هو رغبة اليهود الكامنة في الانعزال عن المجتمع المحيط بهم».

(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٠٣)

وشخصية اليهودي لا تعرف وفاءً إلا لأفكارها الصهيونية، ولا تمنح وفاءها إلا لأيدلوجياتها القومية اليهودية فلم يكن ينتظر من يهود مصر الذي خرجوا منها أن يحفظوا لها ودًّا، فالحقيقة المطلقة لدى تلك الشخصية هي كيف تحفظ مبادئ صهيونيتها والسمات المرتبطة بهويتها على مدار التاريخ الإنساني، وتدافع بشتى الوسائل عن الكيان القومي لأكذوبة شعب الله المختار، وهو ما اكتشفه رأفت الهجان، بدءًا من تخفيه في شخصية اليهودي المصري "بنامين حنانيا"، ومعايشته مجتمع اليهود في مصر، ومن ثمَّ لم يكن شافعًا لمصر من تلك الخيانة أنها كانت لهم وطنًا يتمرغون في خيراته؛ لأن فكرة المواطنة لدى تلك الشخصية ترتبط بأيدلوجيات الفكر الصهيوني ومشروعه القومي:

«اكتشف الفتى أن كل ما ادعاه عن نفسه في مقهى استانبيلوس في شارع سليمان بالقاهرة قد وصل إلى تل أبيب كحقائق غير قابلة للمناقشة.. أبناء الأفاعي يتجسسون على وطنه بمن يعيشون فيه ويتمرغون في خيراته».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٣٦٥)

ويعقد الراوي مقارنة بين الشخصيتين اليهودية والمصرية؛ ليبرز تلك الروح العدائية والنزعة العنصرية اللتين تمثلان جانبًا مهمًّا في شخصيتها على مدار تاريخها الإنساني:



«ثمة شيء آخر كان يحز في نفس الفتى، هو ذلك العداء الغريب الذي كان يستشعره من بعض يهود مصر، رغم أنهم مصريون، نحو المصريين.. كان قد عاش حياته منذ أن ولد ووعى وعرف وتعلم في المدرسة ولعب في الشارع مع أقرانه، لا يفرق بين مسلم ومسيحي أو يهودي.. كان اليهود في مصر مثلهم مثل الآخرين، يعملون ويكسبون المئات أو الألوف وبعضهم يكسب ملايين الملايين».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٧٦)

وفي رواية "الحفار" يتعمق هذا الأمر مع شخصية سارة جولدشتاين/ ليلى مسعود، وهي يهودية مصرية ولدت- كما عرف بها الراوي في الفصل السادس من الرواية- في حارة زاوية الأعرج المتفرعة من حارة اليهود بالإسكندرية، ورغم أنها رحلت عن مصر مع أسرتها، وهي ابنة السبعة عشر عامًا، فقد كانت تحمل عداءً شديدًا لمصر وللمصريين، ولعبت دورًا مهمًّا في خدمة الموساد الذي انضمت إلى جهاز الخدمة السرية به كما يتضح من أحداث الرواية، فضلًا عن شقيقها الأكبر زكي مسعود أو إيزاك ليفي الذي تخصص بعد رحيله عن مصر في اصطياد الشباب العربي في أوربا وتجنيده لحساب المخابرات الإسرائيلية، ومن ثَمَّ ترسم روايات الكاتب بُعدًا مهمًّا من أبعاد تلك الشخصية التي لا تنتمي إلا لأفكارها الصهيونية ومخططاتها العدائية.

فالشخصية اليهودية لا تعرف غير مصالحها الخاصة، وهي لا تُخضع إعلاء تلك المصلحة لحسابات القيم، وإنما تسعى في سبيل غاياتها إلى توظيف كل السبل والوسائل مهما كانت دناءتها؛ لأنها تنظر إلى أهدافها القومية التي



تقوم على أفكار الصهيونية ودولتها المزعومة أنها أعظم ما عرفته البشرية من أفكار ينبغي أن تخضع لقيمها البشريةُ لا أن تخضع هي لما يقره العُرف الإنساني وقيمه المطلقة، ولذلك يتكرر في مواضع كثيرة من روايات "صالح مرسي" وسائل الموساد في تحقيق أهدافها العدائية وتجنيد عملائها بالجنس وبيوت الدعارة، فهي سمة من سمات تلك الشخصية وأساليبها:

«تلك اللعبة التي اشتهر بها الموساد في تلك السنوات، وهي لعبة بيوت الملذات التي كانت تقود شباب العرب إلى بيوت تمتلئ بكل ما يصبو إليه شباب يمتلك مالًا يريد أن ينفقه في ملذات رخيصة وليالٍ مشتعلة بالجنس والمخدر والميسر جميعًا... ثم يفرغ ما لديه من معلومات- مهما كانت تافهة- أثناء غيبوبة مؤقتة، أو غيبوبة قد تدوم لسنوات».

(سامية فهمي، جـ٢، صـ١٦٥)

وتنوعت وسيلة الإغراق في الملذات والإغراء في تلك الحرب بين النساء والمال، فهما الوسيلتان اللتان اعتمد عليهما الموساد في محاولات تجنيد عملائه، أو حتى بعد وقوعهم في شَرَك الخيانة بالفعل، كما رأينا مع "ماهر عبد الحميد، وسمير، وعبلة كامل" في مجموعة (الصعود إلى الهاوية)، و"نبيل سالم" في (سامية فهمي)، و"الشوان" في (دموع في عيون وقحة):

«كانت دروس الجنس في ملهى القطة السوداء داخلية وخارجية فأراد أن يكون متنسبًا، أدخله الإسرائيليون إلى هذا الملهى يوم ظنوا أنهم بالجنس مع المال سوف يسيطرون عليه سيطرة لا فكاك له منها».

(دموع في عيون وقحة، صـ١٦٣)

ومن السمات التي جسدتها أعمال صالح مرسي في شخصية اليهودي البخل الشديد وحب المال الذي يفوق كل اعتبارات، وقد أتى هذا التجسيد على لسان الألمانية "هيلين سمحون" التي يفترض أنها سترتبط برجل يهودي- ديفيد سمحون أو رأفت الهجان- من أبرز الشخصيات اليهودية القومية، وقد أتى توصيفها بعمومية تعبر عن طابع أخلاقي لهذا الجنس، وكأنه من مسلمات الطبيعة البشرية التي لا يمكن لمنصف إنكارها أو تجاوزها:

«هي ليست من أعداء السامية، وهي ترى أن العداء لجنس من البشر نوع منحط من التخلف فرضته ظروف بعينها.. ولكن ثمة حقائق وصفات بالنسبة للأجناس تبدو كجزء من "جيناتها" وطبيعتها وتكوينها الديني والخلقي والاجتماعي والوراثي.. هي تعرف- دون تحزب أو تعصب- أن اليهودي إذا ما ساوم إنسانًا حول صفقة، أو بيع أو شراء أو مشاركة، سار في طريق من يريد أن يأخذ كل شيء، ولا يعطي شيئًا على الإطلاق.. وكما اشتهر الانجليز بالبرود اشتهر اليهود بالبخل.. هؤلاء هم اليهود في كل زمان ومكان وعصر».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٨٠)

ويتصل بهذا الحب المفرط للمال شخصية المُرابي "الرهوناتي" الذي تداعت صورته في مخيلة الهجان وهو في إسرائيل، وكانت تلك الشخصية سببًا في أن يموت عمه كمدًا وإفلاسًا، وهو يرى أن المجتمع الإسرائيلي كله ما هو إلا هذا "الرهوناتي":

«كيف ينسى وهو يعيش وسط مليوني رهوناتي في إسرائيل، أي عمر هذا وأية حياة تلك.. حياة يخشى أن يغفو فيها لحظة، مجرد لحظة».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥١٦)



وتؤكد دروس التاريخ الإنساني هذا المبدأ الأساسي الذي تتشكل منه شخصية اليهودي وهو حبه المفرط للمال، وهو ما انتهى إليه ضابط المخابرات نديم هاشم الذي أراد بحكم صراعه مع تلك الشخصية أن يدرس مكوناتها النفسية عبر التاريخ:

«كان مقتنعًا- من دروس التاريخ- أن اليهودي ارتكز في كل العصور على دعامتين متناقضتين: الدعامة الأولى: هي انتماؤه لقضية بعينها، هي قضية أنه يهودي، أما الثانية فهي: حبه الشديد للمال.

وإذا كانت الدعامتان متناقضتين على المستوى المثالي- المبدأ والمال- فلا بد أن يحمل المجتمع الإسرائيلي هذا التناقض، بل يصبح من المستحيل ألا يحمله!».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٩٩)

وظهر هذا التناقض بشكل واضح في الشخصيات الإسرائيلية التي استطاع الهجان/ ديفيد سمحون أن يكوِّن منها الشبكة الواسعة لجمع أدق المعلومات عن الجيش الإسرائيلي مقابل المال، التي تكونت من "إيزاك بن عميتاي" المهندس في سلاح الطيران الإسرائيلي، وعقيد الجيش الإسرائيلي "دان رابينوفيتش"، والكولونيل في الجيش الإسرائيلي "بيخور شطريت"، ومع هذا الارتباط الشديد بالمال الذي يوازي- إن لم يكن يغلب- شتى انتماءات تلك الشخصية ومرجعياتها سندرك أن فكرة الانتماء للوطن أمر مشكوك فيه:



«يقينه الذي لم يتزحزح حتى آخر أيـام حياتـه أن "الـولاء" للـوطن في إسرائيل أمر مشكوك فيه خاصة من هؤلاء الذين لم يولدوا في فلسطين وكانـت لهم أوطان من قبل».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٨٢)**

ومـع تلـك التناقـضات الـصارخة مـا بـين الانـتماء للـوطن والانـتماء للمـصلحة الذاتيـة، بـين فكـرة الاضـطهاد ونزعـة العنـصرية، بـين حالـة الـضحية وروح العدائيـة يتـضح لنـا أبـرز سـمات هـذا المجتمـع الذي يعيش في حالة مـن التـوتر والقلـق والخـوف التـي تدفعـه إلى اسـتمتاع ذاتي يغرقـه في النفعيـة والحـسية، فهـو مجتمـع «ملتـزم بقـيم المنفعـة واللـذة والإشباع المباشر والنسبية الأخلاقية والاستهلاكية»[1]، وهـو مـا انتهـى إليـه

(١) الخصوصية اليهودية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد، عبد الوهاب محمد المسيري، مجلة إبداع، القاهرة، العدد الثالث، مارس، ١٩٩٥م، صـ١٨.
اللافت للنظر أن أبعاد الشخصية اليهودية التي سجلتها روايات صالح مرسي تلتقي التقاء مباشرًا مع ما سجلته الدراسات التاريخية والنفسية التي تناولت أبعاد تلك الشخصية، كما أنها أتت منسجمة مع ما رسمته الرواية في بيئات أدبية أخرى تناولت الشخصية ذاتها، كالرواية الشامية، ولاسيما الفلسطينية التي صورت شخصية (الشايلوكي) الذي يحترف أعمال الربا والسمسرة، والشخصية العنصرية المتمثلة بإحساس التفوق العرقي، ورفض الاندماج مع الآخر، وادعاءات الاضطهاد، وشخصية الدجال الماكر، والروح العدوانية تجاه الآخر، كما أتت منسجمة مع ما رسمه الأدب السوفيتي- في بعض عصوره، وبالأخص قبل الثورة الروسية- للشخصية اليهودية، من عقدة الاضطهاد، وادعاءات معاداة السامية، ونزعة العنصرية، بل إن ما رسمته الرواية الصهيونية المعاصرة (الرواية التي يتعامل أبطالها بشكل مباشر أو غير مباشر مع الأهداف السياسية للحركة الصهيونية) لتلك الشخصية لم يبتعد عن تعميق ملامح هذا الشعور العنصري وعقدة التفوق والتميز التي أبرزتها صورة البطل اليهودي

الهجان الذي استطاع أن يفهم طبيعة هذا المجتمع بعد أن اخترقه لسنوات:

«كان رأفت الهجان قد اكتشف أن هذا المجتمع يعيش في حالة من التوتر الحاد والدائم تدفعه إلى الاستمتاع بالحياة في شراهة وحرية تفوق أية حرية شاهدها أو عرفها أو حتى سمع عنها».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٣٩٣)**

ولذلك كان مدخل الهجان/ ديفيد للنجاح في مهمة تكوين الشبكة العسكرية من ضباط الجيش الإسرائيلي هو الاعتماد على استغلال هذا الجانب لدى "شطريت" السكير، و"دان" المتصابي"، وابن عميتاي" المقامر الذين تجمع بين شخصياتهم- وشخصيات المجتمع اليهودي الإسرائيلي- هذا الجانب النفعي والحسي الشره.

## ثانيا: الشخصية المصرية:

لا يمكن أن ننكر أن تغيرًا واضحًا- تقف وراءه عدة تحولات اجتماعية وسياسية عميقة- قد طرأ على الشخصية المصرية منذ المرحلة الزمنية التي تقع

---

ذي التفوق الفكري والخلقي والبدني المبالغ فيه، وانتقاص الشخصية العربية الذي يقف وراءه باعث العداء لدى الشخصية اليهودية.

يُنظر في ذلك: "الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية (مرجع سابق)، صـ٢٤-٢٧"، "صور من الشخصيات اليهودية في الرواية الشامية المعاصرة، د. إبراهيم الفيومي، مجلة المعرفة، سوريا، السنة الثانية والعشرون، العدد (٢٥٧)، يوليو، ١٩٨٣م صـ٦٣-٧٣"، "الشخصية اليهودية في الأدب السوفيتي، حسين أحمد أمين، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٥م، صـ٧٦-٨٥"، "الشخصية اليهودية في الرواية الصهيونية المعاصرة، غسان كنفاني، مجلة الآداب، بيروت، السنة الحادية عشرة، العدد (٣)، مارس ١٩٦٣م، صـ٥٠-٥٣".

فيها أحداث روايات صالح مرسي المخابراتية وما عليه حاضرنا، ولكن في الوقت ذاته ثمة سمات أساسية احتفظت بها الشخصية المصرية باعتبارها مكونًا أساسيًا من مكونات هويتها.

وقد أبرزت روايات صالح مرسي أبعادًا من شخصية المصري، يأتي في مقدمتها علاقته بوطنه، ظهر هذا البعد في عدة ملامح أساسية رسمها الكاتب في شخصيته، كارتباطه بأحياء وطنه وميادينه الشعبية ارتباطا وجدانيًا، يلجأ إليها حين يبحث عن ذاته التائه أو الحائرة، أو حين يغالبه إحساس بمشارفة النهاية بالموت أو الغربة، كما فعل "جمعة الشوان" في (دموع في عيون وقحة) حين لجأ إلى ميدان الحسين؛ كي يغالب هذا الشعور الذي سيطر عليه بعد أن عرف أنه ذاهبٌ إلى تل أبيب بعد هزيمة إسرائيل في حرب أكتوبر، وشعر وكأنه يقترب من دائرة الموت وقد تملكه شك في أن الموساد كشف أمره بعد مخادعتهم خمس سنوات:

«كان يشعر هذه المرة بأنه ذاهب ليموت؛ ولهذا جاء إلى ميدان الحسين.. لم يغادر السيارة، بل راح يملأ عينيه من المكان الذي كان يتلألأ بالأضواء رغم خفوتها، ويعجُّ بالناس هنا وهناك... أحس كأنه يريد أن يملأ عينيه بالقاهرة قبل أن تغيب عن عينيه إلى الأبد».

(دموع في عيون وقحة، صـ١٣)

يمضي الشوان بين تلك الأجواء بحنين المشتاق إلى صدر سيفارقه، ثم يدفعه قلبه إلى ميدان السيدة زينب، ليلبي قبل أن يلقى مصيره حنينه الدافق إلى مصر بين أحيائها الشعبية المزدحمة:



«أدار موتور السيارة وانطلق، لم يكن يدري إلى أين، لكن قلبه دفعه إلى ميدان السيدة زينب.. كان كلما سافر إلى الخارج يشعر بحنين طاغٍ إلى هذه الأحياء الشعبية.. في الخارج، مع الإسرائيليين، كان يشعر بقيمة مصر وشعب مصر الذي هو فرد منه».

**(دموع في عيون وقحة، صـ١٤)**

ويتعمق مع شخصية "سامية فهمي" هذا الجانب في الشخصية المصرية، فهي ترى حب الوطن والانتماء إليه يتنافى مع هجرة أبنائه، بل ترى فيها جُرمًا وطنيًا، ولاسيما في تلك الفترة التي سبقت النكسة بعامين، ومع الشعور الناصري الذي امتلك معظم الوطنيين في تخطي عقبات البناء، وحاجة المجتمع إلى أبنائه:

«كانت في تلك الأيام، ومع الشعور العام في مصر بالانتماء إلى هذا البلد الذي كان مفخرة لأبنائه ترى في الهجرة جرمًا لا يدانيه جرم.. كانت ترى- ولا تزال- أن مصر أولى بأبنائها، وأن الكفاءات التي تعيش في الخارج إنما هي ثروة قومية مهدرة لا بد لها من العودة إلى بلادها كي تستثمر فيها جهودها.. حقًا كانت في تلك الأيام صغيرة السن لا تزال طالبة في كلية الآداب لكن الشعور بالوطن لا يقاس بعمر أو مهنة أو وظيفة».

**(سامية فهمي، جـ١، صـ٧٤)**

وقد حاول نبيل سالم أن يستغل هذه الحالة المصرية في حب مصر لدى سامية فهمي موظفًا علم الإثارة في الوصول إلى أهدافه التجسسية، وأن

يخاطب في شخصيتها هذا الجانب ليستثير حسها الوطني وتدفق الحديث عن "البلد". للحصول على معلومات:

«أما نبيل سالم فلقد لزم الصمت بعدها، وقد أدرك أنه هذه المرة قد أصاب الهدف تمامًا.. كان يعلم يقينًا سحر كلمة "البلد" إذا ما قيلت أمام فتاة مثل سامية فهمي كانت تصحو وتنام وتأكل وتشرب وتتنفس حبًّا لهذا البلد.. كان نبيل يعرف هذا يقينًا، فراح يعزف على ذلك الوتر الحساس فإذا هي تستمع إليه بقلبها قبل أذنيها».

**(سامية فهمي، جـ٣، صـ٢٩٤)**

وكثيرًا ما يبرز الكاتب أثر العزف على هذا "الوتر" في شخصياته الوطنية، ودوره في إذكاء روح الوطنية لديهم، كما ظهر في مضمون أول رسالة بعثت بجهاز اللاسلكي من المخابرات المصرية إلى الهجان:

«من قلب وطنكم أبعث إليكم بأطيب تحياتي، وأرجو لكم كل التوفيق، مكافحين مناضلين مضحين من أجل قضية أمتنا العادلة، ومن أجل مصر خالدة قائدة رائدة».

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٤٣)**

فالروح الوطنية المفعمة بالإخلاص والإيثار والفداء كانت سمة أساسية من سمات الشخصية المصرية التي يشكل الوطن لديها أبدية الأزل، تفنى من أجله الآجال، وترخص فيه النفوس. فحينما استعد "الشوان" للسفر إلى تل أبيب، وقد أيقن أن ثمة ما يهدد حياته قرر أن يخاطر بذاته بباعث من تلك الروح:



«استبدت به الهموم فإذا كل شيء يساوي كل شيء، وإذا الحياة تساوي الموت.. وإذا مصر هي الأبد وهي الأزل، وإذا ناسها الطيبون غير كل ناس عرفهم في طول الدنيا وعرضها، وإذا كان العمر واحدًا والرب واحدًا فليكن..».

(دموع في عيون وقحة، صـ٢٠٩)

ومع ما عاناه الهجان في مطلع حياته من تشرد وبؤس كانت معاني الوطنية الباعث الأقوى لسلوكه تجاه هذا الوطن حين شعر باحتياجه إليه، ليحمل في بُعده وتشرده الحنين إلى وطن جفاه وأناس نال منهم شرورًا ومكايدات الخبث والوقيعة:

«لقد عانى ديفيد- أو رأفت- كل هذا الذي عاناه من وطنه.. عانى الجحود من أهله، والخبث من قوم آذوه دون ذنب جناه، دفعوه إلى التشرد فتشرد، دفعوه إلى اليأس فاحتال، غاضبوه فغضب منهم وهجرهم، هجر الوطن كله.. ولكن ما أن نادته مصر حتى حمل رأسه فوق كفه من أجلها، وحتى نهاية عمره، وعاش حياة محفوفة بالموت في كل لحظة من لحظاتها».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٢٢)

ولذلك بعد أن عرفت زوجته هيلين سمحون قصته مع تلك الأخطار التي عاشها رغم ما عاناه في حياته أدهشها هذا الحب العميق لوطن لم يجد في أحضانه غير القسوة البالغة:

«الآن، الآن فقط تستطيع هيلين سمحون أن تفهم ذلك الحنين الدافق إلى القاهرة، إلى مصر.. مصر؟!!



ما هي مصر تلك التي يحبها أبناؤها إلى حد الموت، رغم قسوتها البالغة على بعضهم؟»

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٢٢)

وهذه "المصرية" كانت عاملًا مشتركًا بين الشخصيات التي أدت دورًا وطنيًا، وحافزًا لسلوكها، فهي كلمة السر التي تقف وراء مسارات كثير من أحداث الروايات، وهو ما وعاه ضابط المخابرات نديم هاشم- ومن قبله محسن ممتاز- في التعامل مع شخصية الهجان:

«وإذا كان رأفت شابًا مصريًا فلقد كان نديم هاشم أيضًا كذلك، وكان كل منهما يعيش ويعرض حياته للموت من أجل مصر، وبصرف النظر عن الدقة العلمية المتناهية التي كان نديم هاشم حريصًا على تطبيقها مع الفتى أثناء تدريبه أو تلقينه إلا أن "الأسلوب" الذي اتبعه نديم في التعامل مع الفتى كان أسلوبًا مصريًا، فيه من الحنان قدر كافٍ لأن يشعر رأفت بدفء الأهل والوطن، وفيه من الصرامة قدر كافٍ لأن ينبه الفتى إلى خطورة مهمته، فيه بعض من "الفهلوة"- إن سُمح للتعبير بأن يستعمل- وبعض من خفة الدم أيضًا.

وكانت "المصرية" هي الدافع قطعًا لأن يرتكب عزيز خطته تلك لتسليم الخطاب إلى شريفة.

كما كانت "المصرية" هي التي أوصلت رأفت الهجان إلى وضع خطة للتخلص من استير بلينسكي».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٥٧)



وشكلت خفة الظل والروح المرحة المحبة للتندر والسخرية والنكات حضورًا في السمات المرتبطة بطبيعة الشخصية المصرية، ويُرجِع البعض تلك الروح المتأصلة في طبيعة هذا الشعب إلى تاريخه المليء بقهر المستعمر وحكم الأتراك، وبذلك فهي تمثل «نوعًا من أسلحة المقاومة في صورة سخرية وتهكم من الحكام والمستعمرين، وفي ذات الوقت تخفف من معاناته»(١).

وكانت تلك الروح أكثر وضوحًا وحضورًا في شخصية "جمعة الشوان"، فقد شكلت النكتة دورًا لافتًا في تعامله مع رجال الموساد الذين كانوا يشترون منه "آخر نكتة" تحمل في فكاهيتها إسقاطات سياسية أو اجتماعية يسيل معها لعاب رجال الموساد الذين يحملون وراء ضحكاتهم الخبيثة لهفة وشغفًا إلى أية معلومة تتضمنها تلك النكات التي يلقيها الشوان بدهاء يضللهم به:

«كان الحديث دائمًا ما يبدأ بينه وبينهم بعد السلامات والتحيات والأشواق بالنكت، لتعلو الضحكات وتظهر الدولارات ويزداد الدخل ارتفاعًا.. حتى هؤلاء الذين كانوا يلتقون به لأول مرة كانوا يطلبون الاستماع إلى آخر نكتة».

**(دموع في عيون وقحة، صـ١٤٩)**

وترسم كثير من أحداث هذا الاتجاه حالة الإصرار والتحدي وروح العزيمة لدى الشخصية المصرية، كما في إنشاء جهاز المخابرات ونجاح رجاله

---

(١) الشخصية المصرية في مسرح رشاد رشدي، د. مصطفى علي عمر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، صـ٢٤.

رغم ضعف الإمكانات المتاحة في تحقيق انتصارات على خصم يمتلك إمكانات علمية وتقنية ودعمًا دوليًا مطلقًا، وتجسدها أيضًا في قدرة الشخصية المصرية على تجاوز النكسة بدءًا من حرب الاستنزاف وصولًا إلى انتصار أكتوبر الذي تعرضت له بعض النصوص، فكانت الانتصارات المخابراتية والعسكرية التي عرضتها تلك الأحداث تجسيدًا جليًا لهذا الجانب في الشخصية المصرية:

«كان طبيعيًّا أن تندفع مصر في حماسة- بعد انحسار العدوان- ملتفتة إلى الداخل كي تبني بمزيد من الثقة، وتعيد ترتيب البيت من جديد، وعلى أسس جديدة.. باحثة عن طريق يقودها للمستقبل المأمول».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٢٢)

وبقراءة آخر مشاهد رواية "رأفت الهجان" سنطالع ملامح عميقة للشخصية المصرية، فبعد إحضار جثمان "الهجان" تنفيذًا لوصيته التي تشير إلى هذا الارتباط بالوطن وترابه، كان اللافت أن السرادق الذي أقيم في مسجد عمر مكرم الذي يوجد في طرف من أطراف ميدان التحرير، وقد رصت فيه مقاعد لمئات الأشخاص، مع وجود كثيف لقوات الأمن المنتشرة في أرجاء المكان بما يشير معه إلى أنها جنازة لفقيد مهم شغل أكبر ميادين القاهرة، رغم أنه لم يقرأ أحد نعيًا في الصحف، ولم يعرف عنه أيٌّ من أقاربه الأباعد أو معارفه شيئًا، ولم يكن في صلاة الجنازة غير بضعة أشخاص شغلوا هذا السرادق الواسع، وعلى مدخله علقت لافتة كتب عليها: «فقيد الأمة الشهيد رأفت الهجان»، ومع خطوات الموكب المتلاحقة يتزايد المشيعون في صمت جنائزي لا يسمع فيه إلا وقع أقدام المشيعين الذين امتلأ بهم المكان من العابرين والعائدين

من أعمالهم والباعة والمتسكعين، وغيرهم، وقد تلاصقت الأكتاف بألوف من البشر خلف جثمان مدثر بالعلم المصري، دون أن يعرف أحد منهم من هو "رأفت الهجان":

«عندما كان الموكب يعبر تلك الناصية الموصلة مباشرة إلى الميدان كان ثمة فلاح يقف على جانب الطريق مفتوح العينين على اتساعهما.. وما لبث أن سأل من كان يقف إلى جواره:

- هو مين يا بني اللي مات؟!

كان الواقف إلى جواره شابًا وكأن الحيرة أمسكت بتلابيبه، فالتفت نحوه قائلا في صوت خافت:

- والله يا عم مانا عارف.. واحد شهيد اسمه رأفت الهجان!"

- شهيد؟!

- أهم كاتبين كده!

لبث الفلاح ساكنًا لثوانٍ وكأنه يقلب الأمر في رأسه.. ثم فجأة رفع طرف جلبابه حتى لا يعيق حركة ساقيه المهرولتين وهو يقول:

- يا ولداه.. شهيد ومش لاقي حد يمشي وراك؟!

وسرعان ما انضم إلى موكب المشيعين الصغير!»

**(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٩٨١)**

ففضلًا عن المعني الوطني الذي أشار إليه أحد مقاطع المشهد في تلك

السيارة التي حملت جثمان الفقيد بأنها "مصرية الصنع"، فإن المشهد يحمل دلالتين عميقتين لتلك الحالة المصرية: أولها: أن البداية كانت من حيث شخصية "الفلاح" الذي كان جزءًا مهمًا في حشد تلك الجموع بما فيه من عفوية ووطنية صادقة، فكان متبوعًا لا تابعًا، موجِّهًا لا موجَّهًا، وكأن الراوي أراد بإيماءاته الانتصار لقضية اجتماعية أتت في سياق الحكي على هامش قضيته القومية.

الدلالة الأخرى: التكامل والتماسك في كيان المجتمع المصري الذي لبى أفراده نداء الواجب، تلبية لم تكن لشخصية، وإنما لقضية الوطن وشهيده الذي مس وجدانهم ودفع بهم إلى السير وراء شخص لم يكن يعرفون عنه شيئًا، اجتمعت على التفاعل معه فئات قد تكون متباينة اجتماعيًّا ودينيًّا، ولكن يوحدها الوطن دونما تمييز طبقي أو نخبوي، وهو ملمح يومئ إلى قيم التماسك والتسامح التي عرفتها الشخصية المصرية، وأبرزتها اللغة السردية في هذا المشهد، وفي غيره من المشاهد، كما في تداعي أطياف الماضي في ذاكرة "الهجان"، وهو يتذكر تلك القيم:

«كان قد عاش حياته منذ ولد ووعى وعرف وتعلم في المدرسة ولعب في الشارع مع أقرانه، لا يفرق بين مسلم ومسيحي أو يهودي.. ».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٧٦)**

وهو ملمح أبرزته أيضًا الفتاة اليهودية "حنه بلومبرج" التي كانت تعرف أن ديفيد/ الهجان يعود- حسب سياق المخطط المرسوم- إلى أصول مصرية، حينما أرادت أن تدلل له على وجهة نظرها في حوارهما حول عنصرية



المجتمع اليهودي، فأخبرته عما تعرفه عن طبيعة المجتمع المصري الذي كان يعيش فيه بأنه لا تمييز بين مصري مسلم، ومصري قبطي.

ولا شك أن الكاتب قد أظهر في تقديمه للشخصية المصرية مثالية تتنافى مع ما جسدته أعمال روائية أخرى في الحقبة الزمنية ذاتها من جوانب سلبية وأدواء مجتمعية، كما أنه أضفى على الشخصية المصرية من خلال الانحياز لضابط المخابرات المصري مثالية رأى فيها البعض مأخذًا فنيًا على أعماله، «فغياب النزال الحقيقي بين العقلين والذكاءين يميل إلى تسطيح ذكاء العدو ويضعف من تأثير الذكاء المصري»(١).

ولكننا ننظر إلى تلك الصورة المثالية أو الإيجابية للشخصية المصرية التي أتت في مقابلها شخصية يهودية مشوهة نفسيًا وإنسانيًا على أنها أتت- رغم أن الكاتب قبل كل شيء ينقل واقعًا يرتبط فيه بوقائع تاريخية- ارتباطًا بأهداف هذا الأدب الذي يعد أداة من أدوات الصراع والتعبير عن الشخصية العربية في مواجهة العدوانية الصهيونية وشعورها بالتفوق، لأن هذه الأعمال كما أشرنا آنفًا أدب قضية، ينحاز فيه انحيازًا لا تردد فيه- رغم أن الرواية أهم الأجناس الأدبية التي يتكئ عليها الأدباء، ومنهم صالح مرسي في التعبير عن أدواء المجتمع وشخصياته- حتى أن الكاتب في بعض المظاهر التي تعرض فيها لانتقاد تلك الشخصية لم يبتعد عن تعميق الصورة الإيجابية من وجه آخر، ففي الحديث عن ضابط المخابرات محسن ممتاز ينتصر الكاتب لشخصية الريف والبسطاء والكادحين على حساب من يرون أنفسهم صفوة المجتمع:

---

(١) الحفار وإمكانيات روائية جديدة، صـ٨٩.

«لقد اكتشف أن الأفاقين كانوا يكثرون كلما اقترب من قمة المجتمع، وكم التقى في الفنادق الكبرى والجلسات الخاصة التي تضم أسماء لامعة لفنانين وكتاب ورجال أعمال بنوعيات من الأفاقين كانوا يبدون للناس وكأنهم من "صفوة" المجتمع، لكنه اكتشف أن في أعماق الريف المصري الذي هو منه ذكاء يصل إلى حد العبقرية».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ١٤٣)

وإذا كانت روايات الكاتب قد تضمنت في أحداثها وبنية صراعها شخصية المصري الخائن التي تتنافى مع إلحاح الكاتب على تعميق تلك الصورة الإيجابية أو المثالية المطلقة فإن ذلك كان استثناءً فرديًا يخرج عن سمة هذا المجتمع الذي يرتبط لديه التجسس بالكفر:

«قالت إن كلمة التجسس أو الجاسوسية أو ما إلى ذلك لم تكن أبدًا تخطر ببال الناس في تلك الأيام إلا مقرونة بالهول ذاته.. قالت إن المصريين يعشقون بلادهم إلى حد يصبح فيه التجسس كلمة مرادفة في نفوسهم للكفر».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٦٤)

يبقى أن نشير إلى أنه إذا كنا نرصد في هذا السياق ملامح الشخصية المصرية وسماتها المرتبطة بطبيعة أحداث هذا الصراع فإننا أمام ملمح مشترك مع الشخصية العربية أو القومية، فبطولة المصري التي جسدتها أحداث الروايات تلتقي مع صورة البطل القومي المناضل من أجل قضيته العربية ضد العدو الصهيوني وممارساته. «هذا البطل العربي الذي يجسد لنا الحلم (الوعي

الجمعي) في التطلع نحو الممكن أو حتى المستحيل حين يصبح الواقع الـرديء على نقيض من الفعل المبـاشر»[1]، وهـو بـذلك يخلـق باسـتدعاء هـذا المعنـي البطولي في الشخصية المصرية داخل صراع تلك الروايات شعورًا جمعيًّا بالانتماء والانشغال بالهم القومي المشترك.

(١) الاتجاه القومي في الرواية، صـ٣٦١.

# الفصل الرابع

## الـزمن والمكـان

تتشكل حركة حياتنا بكل مشاهدها ومظاهرها- الكبرى والـصغرى- داخل إطارين رئيسيين: الزمن والمكان، فلا يمكن لنا أن نتصور حدثًا يقوم بـه شخصٌ ما من دون أن يرتبط بزمن معين ومكان معين، ولأن الرواية في أبـسط مفهوم لها هي تجسيد لنـشاط إنـساني داخـل نـص أدبي مكتـوب؛ كـان زمـن الأحداث (النشاط الإنساني) ومكانها عنـصرين أساسـيين مـن عنـاصر البنـاء الفني التي يدخل من خلالها المتلقي إلى عالم الرواية.

ويأخذ عنصرا الزمن والمكان أهميتهما في النص الروائي من الأبعاد الفنية التي تتجاوز وظيفتُها مجرد التعريف بحيز تقع فيه الأحداث أو تتحـرك داخلـه الشخصيات؛ لأنهما يمتلكان أبعادًا فنية أعمق، تتجلى في حضورهما في صـناعة الأحداث ومساراتها، والتأثير في الواقع النفسي للشخصيات تـأثيرًا يـدخل في تشكيل وجدانها وتوجيه سلوكياتها، إلى غير ذلـك مـن الأبعـاد التـي يقـدمها توظيفهما الفني داخل النص.

وقد أخذت دراسة هذين العنـصرين اهتمامًـا متزايـدًا لـدى الدارسـين والباحثين، ظهر بوضوح في إفراد دراسات علمية متخصصة تقوم عـلى رصـد فنيات توظيفهما، وجماليات تشكلهما في الكتابة الروائية والقصصية، غير أننا في هذه الدراسة ستتعامل مع مقتضيات الخصوصية التي ترتبط بهذين العنـصرين



في الرواية المخابراتية، دون الاستغراق في تقسيمات وتفصيلات تبعدنا عن النهج الذي أردناه في هذا الكتاب:

**أولا: الزمن الروائي:**

يرتبط الزمن الخارجي (الحقبة الزمنية أو التاريخية التي تقع فيها أحداث الرواية) في أعمال صالح مرسي بنكسة ١٩٦٧م التي شكلت- تاريخيًّا- نقطة محورية في الصراع العربي الإسرائيلي، ومثلت- أدبيًّا- سببًا مباشرًا ورئيسيًّا في ظهور هذا الاتجاه بأدبنا؛ ومن ثمَّ نجد أن أغلب أحداث أعماله المخابراتية وقعت في تلك الفترة التي أعقبت وقوع النكسة، كما في رواياته "الحفار، سامية فهمي، دموع في عيون وقحة"، وأغلب قصص مجموعته (الصعود إلى الهاوية)، ومنها: "وسقط القناع عن الغريب، جازية المصرية، المجهول، الصعود إلى الهاوية"، حتى في الأعمال القصصية القليلة التي وقعت أحداثها قبل النكسة كما في قصة "السوداني" التي وقعت في الفترة: (١٩٥٩- ١٩٦٣)، وقصة "الساذج" التي وقعت قبل النكسة وامتدت حتى ١٩٧٣م، ورواية "رأفت الهجان" أكثر الأعمال في امتدادها الزمني: (١٩٥٤- ١٩٧٩)؛ فقد أتت أحداث تلك الأعمال تعكس إرهاصات الهزيمة التي تهيأت لها عوامل عدة استغلتها إسرائيل في تنفيذ مخطط عدواني كان تكثيف حربها المخابراتية الخفية جزءًا أساسيًّا منه.

ولكن على الرغم من ارتباط تلك الحقبة الزمنية بمراحل الانكسار ومشاهد الغفلة في واقعنا العربي فإن الكاتب لم يتوقف بنا- باستثناء مقاطع

سردية عابرة تكشف عن طبيعة الشعور الوطني والقومي الذي أعقب واقع ما بعد النكسة- في جميع أعماله عند وجوه الهزيمة والانكسار التي خلَّفتها أحداث النكسة، وإنما أراد تجسيد جولات الانتصار واليقظة في تلك الحرب الخفية؛ وهي سمة لافتة تعود بطبيعة الحال إلى أحد أهم بواعث ظهور هذا اللون الروائي في أدبنا الذي يرتبط باستعادة الثقة التي تصدعت في نفوس كثير من أبناء هذا الجيل.

ويتحدد مع دراسة هذا الزمن الخارجي موقع الراوي/ الكاتب من الأجواء السياسية والاجتماعية التي ترافق أحداث النص، وذلك من خلال مدى قربه أو بعده عنها، أي العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القصّ/ الحكي الذي دوّن فيه الأحداث، «فمن المستحيل تصور قصة خالية من زمن يتحدد بالنظر إلى لحظة القص، ماضيًا أو حاضرًا أو مستقبلًا بالنسبة لهذه اللحظة»[(١)].

وبالنظر إلى أبعد النصوص زمنًا في كتابات صالح مرسي المخابراتية وما تلاه من نصوص سنجد أن الأحداث المروية جميعها أحداث سبقت زمن القصّ بحكم انتمائها للواقع، وهي نصوص يرتبط فيها دور المبدع الواعي بقضاياه الوطنية والقومية التي يفرضها الصراع العربي الإسرائيلي، فقد عاصر- كما سبقت الإشارة إلى ذلك آنفًا- مراحل متعاقبة من الأحداث السياسية والاجتماعية المصاحبة والفاعلة في تلك النصوص، بدءًا من انتهاء الملكية بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢م، وكان عمره وقتها ٢٣عامًا، ومرورًا بالنكسة وإرهاصاتها

---

(١) نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، صـ١٥٢.



التي تشكلت مع واقع اجتماعي وسياسي أخذ في التردي بعد تصاعد مشاعر الوطنية والانتماء والتفاؤل التي أعقبت ثورة يوليو، ثم حرب الاستنزاف التي مهدت لمشاعر أعمق من الصمود والمواجهة، أعقبتها حرب أكتوبر وما أحدثته انتصاراتها العسكرية من تحولات سياسية، وهذه المراحل التاريخية شكلت لدى المصريين والعرب جميعهم مشاعر متباينة، ورسمت لديهم منحنيات من أحاسيس الانكسار والانتصار، اليأس والأمل، عاشها الكاتب بوصفه واحدًا من أبناء هذا الجيل، فكتب من داخلها بعمق التجربة والمعايشة نصوصه الروائية، ومن ثَمَّ أتت أعماله المخابراتية في مجملها تأريخًا اجتماعيًا وقوميًا، ورصدًا لوجه من وجوه الصراع العربي الإسرائيلي.

ويتجلى أحد مصادر أهمية عنصر الزمن في طبيعة أحداث هذا العالم فيما يلعبه من دور في تكثيف عنصر الاحتدام أو التشويق في بنية الأحداث، كما في رواية "الحفار"- على سبيل المثال- التي يشكل الزمن فيها حضورًا واضحًا في مسار الأحداث، وفاعلًا أساسيًا يرتهن به نجاح العملية، فالحفار يمضي في طريقه من ميناء إلى آخر نحو خليج السويس، ومطلوب تدميره قبل تنفيذ هذا المخطط، ومن ثَمَّ أصبح الصراع مع عامل الزمن جزءًا من الأحداث، ولم يعد مجرد إطار أو فضاء لحركة الشخصيات أو وقوع الأحداث، وإنما أصبح إحدى الصعوبات الأساسية في مسارها، وبالتالي دخلت الشخصيات في صراع مع هذا العامل أيضًا:

«كان عزت يعلم أن مكالمة قد تأتي عبر البحار، أو رسالة أو برقية تحتاج منه إلى معلومة، مهما صغرت، فلابد إذن أن يكون موجودًا، فليس هناك وقت

يضيع في الحديث التليفوني، أو مشوار من مكتب إلى مكتب حتى ولو كان يستغرق دقيقة واحدة.. ليس هناك وقت، لأن الوقت يجري بسرعة مذهلة».

(الحفار، صـ٨٣)

ومع كل ثانية تمضي يتضاءل الحيز الزمني لأحداث الحكاية ويتنامى بصورة طردية احتدام المشهد أمام المتلقي، حين تقترب اللحظة الحاسمة التي قامت العملية من أجل الوصول إلى قمتها، ومن ثمَّ يأتي ارتباط عامل الزمن بالشخصيات والأحداث ارتباطًا رئيسيًا لا ثانويًا:

«ها هي اللحظة الرهيبة تقترب.. كل دقيقة، بل كل ثانية تمضي من عمر الزمن تقتصر المسافة بين الرجال وبين المهمة الموكولة إليهم».

(الحفار، صـ٢٨٧)

ولذلك فإن الحيز الزمني في أحداث هذا الاتجاه له اعتباراته التي تحكمها في كثير من الأحيان الدقة المتناهية؛ نظرًا لطبيعة وقائعها التي تخضع لخطط محكمة وصراع تتكامل فيه عناصر عديدة، منها عنصر الزمن ودقته، وهو ما يفسر لنا حرص الراوي على أن يضعنا في زمن بعض الأحداث المرويّة بتلك الدقة المتناهية، فضلًا عن رغبته في التعريف بنفسه أمام المتلقي على أنه راوٍ عليم بكل تفاصيل حكايته وحيزها الزمني، كما في لقاء السيد "نهاد كامل" مع مدير جهاز المخابرات:

«عندما انصرف الضيف كانت سبع دقائق ونصف قد انقضت منذ دخل الغرفة».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ١٨)

وجه آخر من وجوه التحديد الزمني في أحداث هذا الاتجاه الروائي نجده في حرص الراوي على اقتران بعض مسارات الأحداث بالزمن؛ ليضعنا في الفترة الزمنية التي تقع فيها الأحداث كي يربط بينها وبين الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي لتلك المرحلة التاريخية، وقد لا يكتفي الراوي بأن يجعل هذا التحديد بالعام أو الشهر للإشارة إلى إلمامه بتفاصيل دقيقة لمعلوماته، بل قد يقدمه بأكثر من ذلك تحديدًا، باليوم والساعة.

ويخضع هذا الارتباط بين الحدث وزمن وقوعه في تلك النصوص لمرام فنية تدخل في صميم الأهداف الأساسية لهذا الاتجاه، كما في قصة "السوداني" التي أتى فيها التحديد الزمني للأحداث مرتبطًا بتاريخ يسبق وقوع النكسة، ليشير إلى امتداد تلك الحرب المعلوماتية ووقائع الجاسوسية التي تشكل ملمحًا من ملامح الشخصية الإسرائيلية وروح العداء الدفين والممتد تجاه الشخصية العربية، فأحداث تلك الجولة بين الموساد وجهاز المخابرات وقعت بين: (١٩٥٩ - ١٩٦٣)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أراد الراوي بهذا التاريخ الذي يسبق وقوع النكسة أن يضعنا أمام انتصار مصري في جولة حرب مخابراتية سبقت الهزيمة العسكرية في النكسة؛ ولذلك بدأ قصته من حيث نهاية الأحداث استحضارًا للحظة الانتصار منذ البداية:

«في صباح يوم ٦ ديسمبر عام ١٩٦٣ كان واضحًا أشد الوضوح أن ثمة حركة غير عادية كانت تجتاح "الموساد" - المخابرات العامة الإسرائيلية - ففي صبيحة ذلك اليوم كان الجميع في انتظار برقية من القاهرة.. وكان وصول البرقية يعني بالنسبة إليهم الكثير..».

(الصعود إلى الهاوية، صـ٩٢)

وقد شكل هذا الارتباط بين عنصري الزمن والأحداث في أعمال صالح مرسي لازمة من لوازم الحكي لديه؛ ليتتبع المتلقي مسار الحكاية وتحولاتها، ولاسيما في تلك الأحداث التي تمثل محورًا فارقًا في مسار أحداثه، كما في أحد نصوصه (دموع في عيون وقحة) الذي يؤرخ ليوم وداع "الشوان" لزوجته فاطمة قبل مغادرة القاهرة في رحلته إلى تل أبيب:

«عندما أدار المفتاح في باب مسكنه كانت فاطمة هناك تجلس أمام المدفأة في انتظاره، وكانت الساعة تدق الثالثة من صباح يوم السبت ٢ من فبراير عام ١٩٧٤م».

**(دموع في عيون وقحة، صـ١٦)**

وفي "رأفت الهجان" تحتشد أجزاء الرواية الثلاثة بتلك اللازمة الفنية، ليكشف لنا الراوي عن محطات أساسية في مسيرة الأحداث:

«في اليوم الثاني والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٦، وصل ضابط المخابرات المصري المقيم في إحدى العواصم الأوربية إلى مطار القاهرة الدولي، وكانت الأحداث السياسية في المنطقة وتطوراتها ساعة بعد ساعة تملأ أسماع الدنيا..».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤١٢)**

أتى التأقيت الزمني للمعلومات التي قدمها الهجان إلى المخابرات المصرية عن موعد العدوان الثلاثي على مصر مستبقًا وقوع العدوان بسبعة أيام، وهي معلومات استطاع الهجان أن يحصل عليها من ضابط الجيش

الإسرائيلي "جادوسكي" الذي حكى له عن خطة محكمة لعدوان ثلاثي ستقوم به كلٌّ من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل خلال أيام، وهذا التأقيت الدقيق يكشف قدرات الهجان وعبقريته المخابراتية الفذة في تكوين شبكة معلومات مكنته من اختراق الجيش الإسرائيلي والحصول على مثل هذه المعلومات بالغة الأهمية والدقة رغم أنه لم يمضِ أكثر من عام على وصوله إلى تل أبيب، وهو ما تكرر أيضًا في وقوفه بأيام قليلة على موعد توجيه الضربة العسكرية لمصر في هزيمة ٦٧م، تتابع بعدها كثير من الأحداث التي حرص الراوي على اقترانها بعنصر الزمن، باعتبار ذلك لازمة تقتضيها بطبيعة الحال روايات هذا الاتجاه التي تقوم أحداثها على وثائق ومعلومات تاريخية يحرص الراوي/ الكاتب على إمداد المتلقي بما لديه من معلومات قد لا يملكها غيره من خارج جهاز المخابرات.

ويلعب الزمن دوره الفني في الكشف عن أبعاد نفسية لدى الشخصيات، من خلال الإحساس بالزمن إحساسًا ذاتيًّا يوصِّف الواقع النفسي، لنتوقف مع هذا الزمن عن حكي الأحداث، وندخل إلى وقْعها على الشخصية من خلال الإحساس النفسي بالزمن في لحظة ما، رغم أن الحيز الزمني الذي تعيشه أية شخصية مع الأحداث ثابت لا يعرف تغيرًا ، «فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل»[1] .

فالراوي في (دموع في عيون وقحة) يرصد المشهد النفسي للشوان في أثناء دخوله إلى مقر الموساد، من خلال الإحساس الذاتي بالزمن، ووقْع هذا

(١) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، صـ٢٠٥.

الحدث الذي يعيشه، وقد تحولت عيناه إلى كاميرا لاقطة لكل تفاصيل الأشياء، وقد أخذ حيز الزمن لديه إحساسًا بعيدًا عن حسابات الزمن الخارجي بساعاته ودقائقه وثوانيه:

«كل شيء كان يضيع، كان يختلط، كان يذوب، كان يسيل، كان ينصهر، كان يصعد، كان يهبط، كان يرقص، كان يلعب، كان يسير، كأنه يسبح.. من باب إلى باب، ومن ممر إلى ممر، وإذا الساعات دقائق، وإذا الدقائق ثوانٍ، وإذا الثواني ومضات خاطفة».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٣٠٤)**

لم تتوقف انعكاسات مشهد دخول الشوان إلى مقر الموساد عند إحساسه النفسي بحركة الأشياء الساكنة المادية في عينيه ما بين الاختلاط والذوبان والانصهار، أو بين الصعود والهبوط، إلخ، وإنما كان إحساسه بالزمن أيضًا رصدًا لوقْع هذا المشهد عليه، وكشفًا عن أثر تلك اللحظة الزمنية الدقيقة في ذاته المضطربة؛ لينصهر الزمن بشعور داخلي جعل الساعات لديه دقائق، والدقائق ثواني، والثواني ومضات، فالثوابت متغيرات، والسواكن متحركات.

وعندما تجلس "سامية فهمي مع ضابط المخابرات عادل مكي دائمًا ما تكون تلك الدقائق مشحونة بالقلق ثقيلة بطيئة ترتبط بالواقع النفسي الذي تعيشه، بين رفضها الاعتراف بتورط خطيبها نبيل سالم في العمالة للموساد، وبين إحساس راحت تعانده أمام نفسها وأمام عادل مكي بأن ثمّة ما يشير فعليًّا إلى تورطه فيما تخشاه، هذه الحالة النفسية المتصدعة كان الإحساس النفسي بالزمن جزءًا منها:



«بدت مثل إناء هش قابل للكسر في أية لحظة.. ولم يكن عادل على استعداد لأن يقوم بهذه المهمة مهما كلفه الأمر.

عندما وضع الطعام بينهما راحا يتناولانه في صمت، كان ثمة إحساس كثيف يجثم في هواء الغرفة.. مضت بهما الدقائق ثقيلة بطيئة».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٨٩)

وفي (الحفار) شكّل الزمن النفسي حضورًا تقتضيه طبيعة الصراع الذي كان عنصر الوقت جزءًا من احتدامه، ففي مشهد انتظار الحفار "كينتنج" في مدينة دكار كان الإحساس بالزمن مرتبطًا بطبيعة الواقع النفسي الذي يحتشد بالترقب والقلق، خشية أن يسبقهم الوقت في تنفيذ مراحل الخطة ويدخل الحفار إلى الأراضي المصرية قبل تدميره:

«تأخر وصول الحفار عن موعده الذي قدروه بيومين كاملين بفعل العاصفة.. يومان مضيا على الباشا وكأنهما دهران، فلقد ظن ذات لحظة قلق أن الحفار اختار لرسوه مكانًا آخر».

(الحفار، صـ٢٣٤)

فمشاعر الاضطراب والقلق والترقب التي تعيش الشخصية تحت وطأتها ترتبط بعامل الصراع مع الزمن، حين يتحرك ثبات الزمن ويتسع حيزه وفقًا لاحتدام تلك المشاعر.

ويرصد الراوي الحالة النفسية لهيلين سمحون بعد أن ضرب لها وفد من المخابرات موعدًا للقاء، ولأنها لا تعرف الشخص الذي حدثها: عاشت بين



توجسات أن يكون هؤلاء الرجال تابعين للموساد، وبين رغبة في الوقوف على حقيقة ما قرأته في أوراق زوجها ديفيد/ رأفت الهجان بعد وفاته، فثمة أحاسيس مختلطة ترتبط بهذا الموعد الذي ستتكشف معه الحقائق أمامها، وفي الوقت ذاته يحمل من الخطر ما يقلقها كلما اقترب، ويتصاعد مع الدقائق حدة توترها النفسي:

«كلما اقتربت الساعة من الخامسة ازداد توترها، راحت تذرع البهو الفسيح جيئة وذهابًا».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٤٢)**

وهذه النصوص التي يرتبط فيها حيز الزمن الذي تستغرقه الأحداث بالواقع النفسي للشخصية سنجدها في أجزاء واسعة من الرواية، كاشفة عن أجواء التوتر والقلق.

ولواقعية أحداث الاتجاه المخابراتي في أعمال الكاتب؛ دائمًا ما يأتي قصُّ الراوي أو حكيه تجسيدًا لأحداث مضت وانتهت؛ لأنه يمتلك بموقع الراوي العليم في النص تصورًا كاملًا عن تفاصيل الحكاية؛ وبالتالي فهو يسير بنا في أحداث يعلم نهايتها قبل أن يبدأ فيها، وهو ما يخوّل له التصرف كيفما شاء في خط الزمن، فتتنوع وسائل الحكي في أعماله وفقًا لرؤيته الفنية في الترتيب الزمني للأحداث، فقد يلجأ إلى الاستباق، وهو «مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد»[1]، فيكسر خط

(١) معجم مصطلحات نقد الرواية، د.لطيف الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، صـ١٥.

الزمن في النص ويقفز بنا إلى المستقبل، ونرى هذا القفز بالقارئ نحو المستقبل- بصورة متكررة- حين يطلُّ الراوي/ الكاتب برأسه داخل النص؛ ليخبرنا بحضوره بين الشخصيات وعلاقته بها، كما في أحد مقاطع رواية "سامية فهمي":

**«قال لي عادل مكي بعد ذلك التاريخ بسنوات عديدة.. إن أعظم ما لفت نظره في سامية شجاعتها النادرة في مواجهة الحقائق.. وإنه عندما عرف علاقتها بنبيل سالم، واكتملت الصورة أمامه لم يكن لديه شك في أنها سوف تخطو ذات يوم في الطريق الصحيح».**

(سامية فهمي، جـ١، صـ٥٠)

وهناك استباق فني يأتي بعيدًا عن الراوي، وهو تنبؤ من إحدى شخصيات النص يرتبط بسياق الأحداث، لإبراز طبيعة العقلية المخابراتية المصرية التي ألحّت تلك الأعمال على إظهارها في مهارة توقع سلوك الطرف الآخر، والتنبؤ بأحداث مستقبلية تقود إليها افتراضات مدروسة، كما في توقع "الريس زكريا" ضابط المخابرات المصري بأن السبب وراء طلب الموساد للقاء الشوان في أوربا هو سفره إلى تل أبيب، وتنبؤه في الرواية ذاتها بأنه سيوضع على جهاز كشف الكذب.

وفي (الحفار) نجد هذا الاستباق بالتنبؤ في صدق توقع ضابطي المخابرات "طاهر رسمي، وعزت بلال" في توقف الحفار بميناء أبيدجان بساحل العاج ضمن محطاته التي سيقطعها في أثناء رحلته إلى خليج السويس.

وفي (رأفت الهجان) تكرر هذا النوع من الاستباق في كثير من تنبؤات محسن ممتاز الذي أخبر الهجان أن واحدًا من كبار يهود مصر سيطلب مقابلته، وأن الجالية اليهودية في مصر ستتولى هي تهجيره إلى إسرائيل، وغيرها من الافتراضات التي صدقتها الأحداث، وهي افتراضات تخضع لطبيعة تلك الحرب السرية ولعبة الذكاء التي تستند في التنبؤ بالأحداث وتصرفات الخصم إلى توقعات محسوبة لا تخمينات وهم، أو مجازفات مصادفة.

ويلجأ الراوي إلى الاسترجاع الزمني في نصوصه بالعودة إلى وقائع وذكريات من الماضي القريب أو البعيد؛ لاستدعاء يفسر للشخصية أو للقارئ شيئًا غامضًا بحيث يربط شريط الذكريات بين زمنين: ماضي الأحداث وحاضر القصِّ/ الحكي، من خلال «إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيرًا جديدًا في ضوء المواقف المتغيرة أو لإضفاء معنى جديد عليها»[1]، كما في استدعاء هيلين سمحون ذكريات أضفى عليها الحاضر تفسيرًا جديدًا، ففي أثناء رحلتها إلى القاهرة لأول مرة، وبعد أن تكشَّفت أمامها حقائق لم تكن تعرفها راحت تفسر مشاهد غامضة من الماضي وأحاسيس مبهمة لم تجد لها في وقتها ما يعللها أو يفسرها:

«ما الذي يدير شريط الذكريات فإذا الذي كان يمر بها مر الكرام يصبح له معنى.. سألته ذات مرة كيف بلغ هذه السن، وكيف كانت له كل تلك التجارب، وكيف عاش مثل تلك الحياة دون أن يقع في الحب مرة، قال:

(١) بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، صـ٤٠.

- لم أكن أستطيع

صاحت فيه مازحة طالبة إليه أن يكف عن المبالغة وإضفاء ثوب البطولة على حياته، فحتى كفاحه ودفاعه وصراعه من أجل إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين لم يكن يمنعه من الحب والزواج!

قاطعها ديفيد في حدة:

- لا.. ليس من أجل هذا

كانت هذه من المرات القليلة بل النادرة التي رأت فيها الغضب في عينيه شعرت أنها آذته دون أن تقصد حاولت الاعتذار فأوقفها باسمًا في حنان:

- ولكنك ذات يوم ستفهمين.. ذات يوم ستفهمين

فهل آن لها أن تفهم؟!».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٦٩)**

لم تكن تعرف هيلين سببًا لأن ينتاب زوجها ديفيد هذا الغضب حينما تحدثت إليه عن فكرة القومية لليهود، وهو المعروف عنه أنه أحد المناضلين والمنافحين عن تلك الفكرة المقدسة، ولم تكن تعي مرمى جملته: "ذات يوم ستفهمين"، لم تكن تدرك أن هذا اليوم الذي ستفهم فيه تلك المبهمات والتناقضات سيكون بعد وفاته، وبعد رحلة أبعد ما يكون عن ذهنها، حيث مقر المخابرات المصرية، بل تجد نفسها مع هذا الاسترجاع الزمني - الماضي بكل ما يحمله من اعتقادات عاشت بها سنوات، والحاضر بكل ما يحمله من



مفاجآت متوالية- أنها أمام مفارقات وصلت إلى حد النقيض، فاكتشفت أن الشاب اليهودي الإسرائيلي الذي أحبته وتزوجته وعاشت معه سنوات لم يكن إلا مسلمًا مصريًا.

وهذه المفارقات استدعت معها من الماضي مشاهد عديدة تداعت أمامها، كمشهد جلوسه على الأرض مرات ومرات متجهًا نحو الجنوب الشرقي، لتدرك بعد كل ذلك الوقت أنه كان يتجه نحو قبلة المسلمين ليصلي صلواتهم، ومشهد قراءته أكثر من مرة في كتاب المسلمين المقدس الذي فسرته وقتها برغبته في البحث والاطلاع على الأديان الأخرى، حتى إتقانه اللغة العربية أكثر من العبرية والألمانية، وحديثه عن مصر بإحساس من يتدفق بين أحرفه عشق الوطن وكأنما مصر جزء من هويته، ولم تجد لذلك تفسيرًا إلا إحساس من عاش في أرض بعضًا من صباه، كل هذه المشاهد والمشاعر الغامضة التي استرجعتها "هيلين" من ذاكرة ممتلئة بالمفارقات صاغت فهمًا جديدًا لمشاهد الماضي حينما وضعتها في ميزان ما استجد مع الحاضر من أحداث.

وهذا التداعي لم يفسر بعض تصرفات "الهجان" وسلوكياته الخارجية المبهمة فحسب، وإنما فسر كذلك- كما رأينا في المقطع السابق- أحاسيس غامضة كانت تراها في صفحات وجهه دونما مبرر يرفع عنها قلق الحاضر والمستقبل أيضًا:

«هر جبالي.. إن ما تقصه عليَّ الآن يفسر لي الكثير مما كان يبدو لي غامضًا

قال عزيز:



- أرجو ألا أكون قد نكأت جراحًا كادت تندمل؟!

- عندما أنجبنا طفلنا الأول كان ديفيد، أقصد رأفت، سعيدًا سعادة بعثت بالدهشة إلى نفسي.. لكنه في نفس الوقت كان يبدو قلقًا بصورة أزعجتني، ولقد سألته عن سر قلقه فلم يجب بشيء.. لكنه كان يردد بين الحين والحين سؤالًا بدا لي غريبًا، وكان يردده في حيرة، وأحيانًا في توسل، كان يسألني إن كنت أحبه حقًا؟! في الوقت الذي أذوب فيه حبًا إذا ما لمستني أطراف أصابعه».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٨٠)**

ومثلما فُسِّرَ لهيلين قلقه بعد إنجاب طفلهما، وسؤاله عن حقيقة حبها له كي يطمئن قلبه حينما تعرف حقيقة أمره الذي يخفيه عنها فقد كشف الاستدعاء الزمني أيضًا لغز نصف الورقة المالية العتيقة من فئة المارك القديم التي احتفظ بها إلى هذا اليوم:

«اعتراها اضطراب عنيف، وتساءلت كيف غفلت عن هذا الأمر، وداهمتها صور من الماضي البعيد راحت تتكاثف وتتصاعد على رأسها في سرعة فكأنها تفتح جرحًا لم يندمل رغم السنين امتدت يدها لتأخذ نصف الورقة المالية».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٥٢)**

أتى الاسترجاع الزمني متدفقًا من وعي الشخصية، لتستكمل أجزاءً مبتورة من الماضي البعيد، والراوي في مثل هذا الاستدعاء قد لا يقف عند فترة



زمنية واحدة، وإنما «يمزج حلقات الزمن بشكل جيد، فالماضي والحاضر حلقة واحدة وبينهما علاقة متناغمة تشير للمستقبل أيضًا»[1]، فقد قدم ضابط المخابرات إلى "هيلين سمحون" نصف الورقة المالية من فئة المارك الألماني التي ألغي العمل بها منذ عام ١٩٤٨م، وكانت "هيلين" وقتها في العاشرة من عمرها، وقد احتفظت بها إلى أن أخذها الهجان بعد زواجه منها، وجعلها نصفين ليوجه من خلالها رسالة إلى زوجته كي يطمئن قلبها إلى المصريين بعد وفاته، بعدما ينكشف السر الذي أخفاه عنها سنوات، فقد جعل النصف الأول من الورقة المالية لدى جهاز المخابرات، وكتب عليه: «هيلين.. ضعي ثقتك في..... »، والنصف الآخر احتفظ به في حافظة نقوده، وكتب عليه استكمالًا للنص الأول: «في هؤلاء الناس، إنهم أهلي»، هذه الورقة استدعت معها ذكريات الماضي منذ طفولتها في ألمانيا، ثم ذكريات بدايات حياتها مع ديفيد، مرورًا بالماضي القريب بعد وفاته، لتستكمل كل تلك الحلقات في صياغة الحاضر والمستقبل وتقرر السفر إلى القاهرة:

«اختلطت الذكريات البعيدة والقريبة في اضطراب عنيف، من هذا الفتى الذي يعرف عنها كل شيء؟ ثم من هذا الفتى الذي يعرف حياتها في "خام" التي غادرتها منذ عشرات السنين وإن كانت جذورها لا تزال باقية في تلك البلدة البعيدة؟ عادت تنظر إلى الورقة المالية في إمعان فلم تستطع أن تخفي اضطرابها الذي تزايد، وعندما عاد الفتى إلى الحديث رفعت إليه عينين دامعتين، فلأول مرة- منذ أن رحل ديفيد- كانت تشعر بالراحة والأمان».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٥٢)**

---

(١) الراوي وتقنيات القص الفني، صـ١٩٢.

وقد يأتي الاسترجاع الزمني ليضع الراوي الشخصيةَ بين مشهدين: الماضي بكل ما فيه والحاضر بكل ما فيه أيضًا، دون أن يكون ذلك تفسيرًا لغامض أو تعريفًا بمجهول، فقد كشف لنا الراوي الحالة الشعورية لشخصية "جمعة الشوان" من خلال استرجاع الماضي البعيد في مواجهة اللحظة الحاضرة:

«هو الآن إنسان آخر غير هذا الذي غادر السفينة ذات يوم في أواخر عام ١٩٦٨ في ميناء هامبورج ساعيًا وراء هدف مجهول.. فهل فكر يومها أن كل هذا سوف يحدث؟ هل كان يظن أن الطريق بهذه الصعوبة والوعورة».

(دموع في عيون وقحة، صـ٢٠٠)

وفي مشهد آخر يعاود الشوان هذا الشعور الذي يأخذه إلى حيث البداية، ليقيم مقارنة بين حِيل الموساد ووسائله التي كانت في بدايات تجنيده الإغراء بالنساء والمال، والآن في النهاية حيث ذروة الرحلة التي بدأت منذ خمس سنوات وهو في تل أبيب وفي قلب مبنى الموساد ثمة حيلة جديدة في استخدام هذا الجهاز الكاشف عن الكذب، وبين الزمنين والحالتين امتداد لإغواءات ووسائل الإسرائيليين التي لم تنجح في الكشف عن عبقرية الشوان في مخادعتهم، رغم شعورهم الزائف بالتفوق وتوهمات الذكاء الخارق:

«في تلك اللحظات التي اجتاحه فيها التوتر اجتياحًا.. كان ثمة إغراء غريب في اللجوء إلى الماضي إلى حيث كانت البداية.. وهو- على كل الأحوال- إغراء منطقي، فإذا كانت تلك اللحظة التي شعر فيها- دون مجاز- أنه ممدد

فوق مائدة وأن كل واحد من هؤلاء الخبراء كان يحمل سكينًا يذبحه به، هي ذروة الرحلة المرهقة.. فإن البداية كانت بالقطع تحمل من الخدع ما لم يجز عليه أبدًا».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٥٣)**

وقد يأتي الاسترجاع الزمني لاستدعاء مشاعر مؤلمة، تشكل رغم قسوتها ومرارتها إذكاءً ومحفزًا واعيًا لتعامل الشخصية مع الحاضر، كاستدعاء الشوان مشاهد التهجير التي فرضتها ويلات النكسة، بعد أن أعلنت الحكومة المصرية في العاشر من يونيو لسكان مدن القناة بترك مساكنهم، وكان واحدًا من هؤلاء الذين هجّرتهم الحرب من مدينة السويس تاركًا وراءه ذكريات عُمْرٍ، حاملًا في طيات نفسه كراهية وسخطًا على هذا المغتصب، والآن وهو ينعم بين هؤلاء راح يسترجع مشاهد التهجير التي أتت على مأوى أبناء وطنه وأرزاقهم، وهو بهذا الاستدعاء يذكي عزيمة متقدة في روحه يخوض بها كل الصعاب كي يثأر لوطنه:

«غادره إبراهام وغرق هو في الفراش الوثير، كان عندما دثرته الأغطية في المساء قد تذكر كل هؤلاء الذين تركهم وراءه في مصر، ليست فاطمة وليست والدته ولا مصطفى... ولكن هؤلاء الذين تركوا المدينة العريقة وتبعثروا في كل مكان في بني سويف، وفي الواسطي، وفي القاهرة، وفي مدينة نصر، و... و... ولا يدري لماذا تذكر صديقه الذي كانت مشكلة المشاكل لديه- بعد التهجير- أنه أعد الفول لأولاده بكل الطرق الممكنة ولم تعد هناك طرق جديدة لإعداد الفول.. كان يكسب قبل الحرب ألوفًا في كل شهر، دمرت



الحرب كل شيء وأصبح يتقاضى تسعة جنيهات من الشئون الاجتماعية ولديه تسعة أولاد.. هؤلاء يجوعون الآن وهو غارق في فراش يطوي جسده بالدفء والراحة».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٠٧)**

ويستعيد رأفت الهجان ذكريات الهزيمة ووقْعها المرير، ولكن رغم قسوة الذكريات كان ثمة ما يحفز في ذاته شعور الكراهية والنقمة على هذا المجتمع الذي فرضت الظروف أن يعيش بينه، وهو لديه من الثأر ما يجعله يستنفر كل حواسه للأخذ به:

«إن نسى رأفت الهجان شيئًا فهو أبدًا لن ينسى ولا يستطيع أن ينسى عدوان ١٩٥٦، سلحته ذكرى هذا العدوان الرخيص بدروع واقية ضد العواطف أو غيبوبة التعايش مع هؤلاء الناس».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥٨٦)**

وثمة ذكريات خاصة تحفز لديه تلك المشاعر، فيسترجع ذكرياته القديمة التي عمقت لديه منذ نعومة أظفاره مشاعر الكراهية والعداء تجاه الشخصية اليهودية، حينما تذكر الرهوناتي اليهودي ذلك المرابي الذي كان سببًا في موت عمه كمدًا وإفلاسًا:

«اعتصر الشوق قلبه وتدافعت الذكريات كالطوفان لكن شيئًا واحدًا توقف مغروسًا في ذاكرته كالسكين يدميها.. ولا يدري الفتى لمَ تذكر الرهوناتي اليهودي الذي تسبب في موت عمه كمدًا وإفلاسًا.. اشتد انقباضه رغم أن

الذكرى بعيدة موغلة في البعد فلم يكن يومها قد تعدى الخامسة من عمره.. لاح له بيت عمه والشارع والسواد ودموع زوجة عمه وبكاء أولاده ووجه أبيه يقطر حزنًا على أخيه وهو يستمع إلى ما حدث».

**(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٥١٤)**

فما يعانيه الهجان شعورٌ يربط ماضي الزمن بحاضره؛ لأن ملامح الشخصية اليهودية التي ولَّدت لديه تلك المشاعر ثابتة على مدار تاريخها.

وعرفت بعض أعمال صالح مرسي اختزال زمن الحكاية وأحداثها كاملة ليعطي المتلقي المضمون العام دونما تفاصيل، أي إعادة الحكاية واختزالها في سطور من خلال تقديم "الخلاصة" التي يقصد بها في النقد الروائي: «سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»(١).

فيلخص الراوي قصة الهجان في بضعة أسطر تختزل معها نحو عشرين عامًا شهدت تلك التفاصيل التي ضمنها في ثلاثة أجزاء:

«ولكننا إن كنا نستطيع أن نلخص قصة رأفت الهجان بكاملها في أن شابًا مصريًا زُرع في إسرائيل، وعاش فيها عشرين عامًا ورأسه فوق كفه في كل لحظة، كي يمد وطنه بما يحتاج إليه من معلومات، فنجح وأدى مهمته، واعتزل، وتزوج، ثم مات دون أن يُكشف أمره، فإننا نستطيع تلخيص عملية إحضار

---

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت، ط١، ١٩٩١م. صـ٧٦.



جثمان هذا الفقيد في أن الرجال استطاعوا بعد عدد من المغامرات المثيرة أن ينفذوا للفقيد وصيته وأن يحملوه إلى القاهرة».

(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٩٧٦)

وفي (سامية فهمي) يلخص الراوي في الفصل الأول منها جزءًا كبيرًا من قصة الجاسوس المصري نبيل سالم في أسطر تجمع مراحل متعاقبة في حياته، بدءًا من فشله في دراسته الجامعية وسفره إلى أوربا، ثم وقوعه في يد الموساد، وتكوينه شبكة تجسس يجند من خلالها من يستطيع اختراق نقاط ضعفه من شباب وطنه للإيقاع بهم في شَرَك الخيانة، ثم عودته إلى مصر وخروجه منها مرة أخرى تحت أعين المخابرات المصرية:

«شاب مصري، وسيم ذكي، خفيف الظل ساحر الأسلوب.. لم يكمل تعليمه الجامعي، مواهبه متعددة، أوقعه قدره ورعونته وطموحه في يد الصهاينة فاستجاب سعيًا وراء نجاح مزيف.. أعماه الغرض عن الهدف فانقاد، ثم تفتق ذهنه عن أساليب أبعدته- قانونًا- عن كل شبهة.. فانطلق في قسوة غريبة، يصطاد الشباب المصري شابًا وراء آخر، وشابة وراء أخرى...».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٢٢)

ويلخص قصة الشوان في آخر فصول (دموع في عيون وقحة) باستدعاء سريع للأحداث، وقد شارف على انتهاء مهمته بالحصول على الجهاز الذي سيقدمه إلى وطنه، ويصنع الموساد صنعته الأخيرة:

«كان ذهنه قد أصبح وكأنه آلة تعمل بلا توقف.. ولا يدري لمَ هاجمته الذكريات بعنف عمّا مر به طوال خمس سنوات مضت.. كم عانى وكم كابد وكيف تعب وكم أحس بالخوف وانتابه القلق.. كم تقلب في بلاد الدنيا وكم تقلبت به الأحوال، الريس زكريا وعديد من ضباط المخابرات الإسرائيلية، المعلومات والفحص والبحث والممنوع والمسموح به، وذلك الحبل المشدود فوق نار ونار..».

**(دموع في عيون وقحة، صـ١٠٣)**

وهذا التلخيص هو صورة من صور الاسترجاع الزمني لأحداث سابقة، ولكنه لا يكون استرجاعًا لمشهد محدد من الماضي، وإنما للحكاية كلها، ولا يقصد منه استعراض الأحداث بقدر التركيز على الشخصية، وبالأخص الجوانب الإنسانية.

## ثانيا: المكان الروائي:

إن أول مظاهر المكان في روايات هذا الاتجاه هو ذلك الحيز الجغرافي (الأرض) الذي يكوِّن بحدوده معنى الوطن في وجدان كل من ينتمي إليه، بحيث يعكس الارتباط به والدفاع عنه معنى الوطنية على اتساع مفهومها، ويجعل الحياة رخيصة فداءً له، ووفاءً لقيم الولاء والانتماء إلى هذا الحيز من أقصاه إلى أقصاه.

والارتباط بالأرض وفق هذا المفهوم السابق لا يقف عند حدود الملكية الخاصة لشخص، وإنما هو الارتباط الوجداني العميق بكل ما في هذا الحيز من



دلالات ملازمة لمعنى الوطن، تاريخه، حضاراته، شواخصه، ميادينه، شوارعه،...إلخ، باعتبار ذلك كله من مكونات الهوية التي يرتبط بها الفرد، مثلما رأينا "جمعة الشوان" الذي راح يتجول في ميدان الحسين والسيدة زينب حينما استشعر قدوم الموت في استعداده لرحلة تل أبيب؛ ذلك لأن هذه الأماكن جزء من هويته، ولاسيما تلك الأماكن الروحية التي تتصل بعمق انتمائه الروحي إلى (المكان)، ومن ثمَّ فهي لا تشكل لديه مجرد حيز جغرافي، أو مبنى شاخص، وإنما هي جزء من تكوينه الوجداني، يشعر في البعد عنه بشعور الاغتراب والتمزق الروحي، ويلجأ إليه لتتدفأ روحه من وحشة الاغتراب.

ويعاوده هذا الشعور وهو في مبنى الموساد حين يخضع لاختباراتهم القاسية، ويعايش بكل حواسه أحاسيس القلق والاغتراب، فتتداعى في وجدانه تلك الأماكن التي تنجذب إليها روحه، ويتصل بها انتماؤه الذي من أجل الوفاء به عاش تلك المخاطرة التي قد تكلفه حياته:

«طاف ذهنه وعبر خياله البحر والصحراء، وهبط هناك، عند ضريح الحسين!!

- يا حسين!!

هكذا نادى ولم يقل شيئًا...

وطار به الخيال، أخذه أخذًا، سرى به فوق القاهرة في لمح البصر ليهبط عند ضريح السيدة زينب:

- يا سيدة!!



هكذا نادى صوته في داخله.. ولم يقل شيئًا أكثر من النداء!».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٣٠٥)**

هذه التضرعات والمعايشة الوجدانية لتلك الأماكن تنساب في وجدان المصري من قداسة شعبية تعبر عن الجانب الروحي لا المادي في ارتباطه بالمكان/ الوطن.

حتى على الوجه الآخر في طرف الصراع يمثل المكان/ الوطن الباعث الأول لمخططات الإسرائيلي الذي ينظر إلى دولة إسرائيل، أو البيت الكبير، أو أرض الميعاد على أنها قضيته الكبرى التي من أجلها يخوض كل صراعاته مع الآخر.

فالكاتب في هذا النوع من الروايات لا يعمد في تقديم المكان إلى تشكيل بُعد جمالي يستعرض من خلاله مهاراته الوصفية، ولا يعمد إلى إبراز بُعد اجتماعي يُظهر تباينات الواقع وقضاياه بين الريف والمدينة، أو بين طبقة وأخرى يكون المكان فيها بطلًا من أبطال النص، وإنما يعمد إلى إبراز البعد الحضاري والقومي- وإن تضمنت النصوص أبعادًا أخرى في تقديم المكان تأتي عارضة، وليست هدفًا في ذاتها- الذي تقتضيه طبيعة الصراع، إذ «يظهر هذا البعد في الأمكنة التي تحوي أكثر من قومية، وما يصحب ذلك من تميزات في سلوك ممثلي هذه القوميات، وما يستدعيه هذا السلوك من حمولات حضارية»[1]؛ ولذلك كان تجسيد الشخصيتين اليهودية والمصرية مرتبطًا بطبيعة المكان الذي تتشكل منه هوية كل شخصية منهما.

---

(١) بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، د. محمد السيد إسماعيل. كتاب الاتحاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠م، صـ٢١.



فالحديث عن المكان في صورته الجغرافية المكونة لمفهوم الوطن يرتبط في هذا الاتجاه الروائي بالمصير والهوية، لا نتحدث عن المجتمع المصري بتفصيلاته المكانية الذي يندرج فيه فئات اجتماعية متنوعة ومتباينة، وإنما نتحدث عن (قومية) هذا المجتمع بكل ما فيه، وبكل ما تعبر عنه الشخصية المصرية التي تنتمي إلى هذا الفضاء المكاني (مصر)، ومن ثَمَّ تتحدد لدينا السمات العامة الجامعة بين كل تلك الفئات في إطار "مصريتها" دون النظر إلى طبقات أو فئات أو حتى ديانات، فالحكم هنا يعود فقط إلى البيئة المكانية المصرية وثقافتها السائدة، مثلما يعود في المقابل إلى البيئة المكانية الإسرائيلية وثقافتها السائدة، باعتبار أن البيئة أحد أهم العناصر الفاعلة في تحديد ملامح الشخصيات، بما فيها من مفاهيم وتقاليد ترتبط ببيئات اجتماعية دون أخرى، «استنادًا إلى الترابط بين المكان (البيئة المجتمعية) والثقافة السائدة فيه، وبين النتاجات والانعكاسات المختلفة لهذا الترابط؛ ومن ثم فإن إدراك المكان بتلك العناصر هو جزء من إدراك الشخصيات التي تحيا فيه، وطبائعهم المجتمعية»(١).

وقد شهد مسرح الأحداث في روايات صالح مرسي المخابراتية تعددًا كبيرًا، ما بين القاهرة، وتل أبيب، والخرطوم، والسنغال، وألمانيا، ودكار، وبروكسل، وغيرها من الأماكن التي أتى تعددها مرتبطًا بطبيعة تلك الحرب المفتوحة.

ولكن على الرغم من هذا التنوع والتعدد فإن تعامل الراوي مع المكان لا يتجاوز النظرة الشمولية التي لا تعمد إلى تفصيل مشاهد مكانية لا يحتاج

(١) جماليات النص السردي، صـ١٦٤.



إليها بناء الحكاية، فتوجيه الراوي لغته إلى بعض تفاصيل المكان يأتي تلبية لحاجة النص حين تحمل تلك التفاصيل دلالة فنية تتعلق بطبيعة النص، «فكاتب القصة لا يصرف جهده عبثًا حين يصف حجرة أو بيتًا أو محلًا أو ناديًا أو منظرًا طبيعيًا»[(١)].

فالراوي يجعلنا نشاهد من المكان ما يريده هو، وبزاويته الخاصة، ليوجه أنظارنا إلى ما يحمل من دلالات فنية تتخطى رصد مشهد مكاني؛ ليخلق معنى من المعاني، فحين قدم لنا مكتب ضابط المخابرات عزيز الجبالي في (رأفت الهجان) وهو يدرس بعض الملفات الخاصة بأشخاص تتعامل مع الجهاز، ما بين أوربيين، وأمريكيين، وإفريقيين، وآسيويين، وغيرهم من شتى بقاع الأرض أراد أن يشير إلى صعوبات العمل في بدايات إنشاء جهاز المخابرات، ويبرز في تجسيد مكونات المكان ظروف عمل شاقة في صراع لا يتوفر في خوضه أبسط الإمكانيات المطلوبة، فمن هذا المكتب ثمة حرب تُدار مع جهاز استخباراتي يمتلك الكثير من الإمكانات والقدرات، وكأن المكان بظروفه القاسية تلك قد أصبح طرفًا في مواجهةٍ على الجبالي أن يغالبها:

«استغرق عزيز في عمله حتى دهمه الليل، لكنه ما يكاد يتعامل مع شخصية من تلك الشخصيات حتى توقظه لدغة ناموسة ثقيلة الوطء، لم يكن هناك جهاز تكييف ولا حتى مروحة ترطب قليلًا من الجو الخانق وتحرك هواء الغرفة، فقرر ذات لحظة أن ينصب للناموس مصيدة.. فجاء بطبق عميق ملأه بالمياه وزرع في وسطه شمعة أضاءها، ثم أطفأ النور.. واندفعت جيوش

(١) دراسات في نقد الرواية، صـ٣٧.



الناموس الهائمة في الغرفة نحو ضوء الشمعة تحوم حولها، حتى إذا مستها النار اندفعت إلى انعكاس الضوء في المياه.. وما تلبث أن تغرق».

(رأفت الهجان، جـ٢، صـ٤٢٧)

فالراوي يوظف بنية المكان في إبراز أحد أهداف نشأة هذا الاتجاه في أدبنا، وهو إظهار الدور البطولي والوطني للشخصية المخابراتية المصرية، بأداء مهام جسيمة في بيئة مكان بالغة الصعوبة والمشقة، وهذه الوظيفة التي أدى فيها تجسيد المكان تلك الدلالةَ تكررت غير مرة في أعمال الكاتب، كما في وصفه مكتب ضابط المخابرات عادل مكي في (سامية فهمي):

«دلفت إلى غرفة بسيطة الأثاث، مكتب ومقعدان، ثم مجموعة من المقاعد الجلدية التي تكوِّن صالونًا صغيرًا، في الواجهة نافذة زجاجية تطل على جدار شاهق، تحت النافذة جهاز تكييف لا يعمل رغم حرارة الجو.. على المكتب تليفون يبدو مهملًا، ولا أوراق هناك، لا دليل على أن أحدًا يستعمل هذا المكتب».

(سامية فهمي، جـ١، صـ١٩)

فالراوي لا يوجه لغته الوصفية إلى بنية المكان إلا لالتقاط مكونات مكانية تسهم في إدراك المتلقي الأجواء النفسية التي تتعلق بشخصيات النص، أو إدراك طبيعة الأحداث في المشهد، مثلما وجه عدسة الوصف إلى مكونات الغرفة التي يجري فيها الاستعدادات النهائية لتنفيذ إغراق الحفار، فلم نجد وصفًا لألوان أو أبعاد أو جدران أو غير ذلك مما لا يتعلق بوظيفة التجسيد المكاني الذي يقدم إلى المتلقي شعورًا بالغًا بالمخاطرة والترقب:

«كانت الغرفة تبدو غريبة في كل شيء.. في الصدر يقوم مكتب طاهر رسمي، وقد تكدست من فوقه ومن حوله أشياء تبدو كأن لا رباط بينها، فوق المكتب كانت هناك بعض الصناديق المعدنية الرقيقة من تلك التي تستعمل في حفظ الكربون الذي يولد الأوكسجين للغطاسين، في ركن من المكتب صف من الكتب الضخمة، أعلاها كان ثمة دليل بحري عن كل السفن التي تسبح في بحور العالم،....».

(الحفار، صـ٦٥)

وظف الراوي لغته لإبراز مكونات تتعلق بطبيعة المهمة، بين صناديق معدنية، ودليل بحري للسفن، وأحجار بطاريات من شتى الأشكال، وأقلام تفجير تحت الماء، وصندوق خشبي وضعت فيه المتفجرات، وحبال زعانف مطاطية، وأنابيب أوكسجين، ونشرات لبعض السفارات، وكمية هائلة من تذاكر السفر، وخرائط تفصيلية لموانئ بعينها، وأخرى لخطوط الطيران التي تصل القاهرة ببعض العواصم الأفريقية، وغيرها من مكونات المكان التي أتت اللغة الوصفية راصدة لها، دون الدخول إلى تفاصيل مكانية أخرى.

وبهذه الوظيفة المحددة يمكننا أن نقرأ البناء الفني للمكان الروائي في أعمال الكاتب، فهو يحمِّل تقديم المكان ومكوناته المحسوسة دلالات يحفز بها خيال المتلقي لمعنى بعينه عليه التقاطه، مثلما نرى في وصف قصر رجل الأعمال السوري "سليم أبو فودة"، وقصر "بيير فرانسو" في رواية (الحفار)، فتشكيلهما لم يأتِ قطعًا لمسار الحكاية، يستوقفنا به الراوي في نصوص وصفية، وإنما أتى تجسيد تلك الفضاءات الفارهة محملًا بدلالة اجتماعية للشخصية، تعبر عن



ذلك الثراء الذي يعيش فيه أصحاب هذا المكان، وهي دلالة نجدها كـذلك في وصف بيت الهجان/ فراو سمحون في ألمانيا، فبعد أن وصف الراوي الحديقـة الواسعة التي تتناثر فيها تلك النباتات التـي تنمـو عـادة في الـشرق الأوسـط، وكان الهجان يعشقها عشقًا بالغًا، ويصر على رعايتها بنفسه، يدخل بنا إلى هـذا البيت الذي تكفي نظرة واحدة إليه من الخارج ليدرك الرائـي أن صـاحبه مـن الأثرياء أصحاب الملايين، ثم ينتقل إلى داخل البيت لتعميـق هـذا الإحـساس وتمكين تلك الدلالة عبر وصف المكان:

«في الداخل.. كان بهو البيت واسعًا، ومكونًا من ثلاثـة أقـسام ينـساب كل قسم منها إلى الآخر من خلال تنويعات الأثاث والديكور انسيابًا ينبئ عن ذوق رفيع.. كان الأثاث فاخرًا، والستائر البيضاء مسدلة على النوافذ الزجاجية فيما عدا الباب المؤدي إلى الحديقة، حيث كانت "فراو سـمحون" تجلـس الآن، فلم تكن هناك ستائر تحجب هذا المنظر الجميل لحديقـة بيتهـا.. عـلى الحيطـان علق عدد بسيط ومتناثر ومتباعد في نفس الوقت، من اللوحات الثمينة، بحيث تبدو كل لوحة وكأنها في معرض قائم بذاته، لا تشغل العين عنها لوحة أخرى، أو حتى تحفة غالية الثمن!! في الصدر تمامًا كان البيـانو الأبيض هـو أكثـر مـا يجذب نظر الزائر، فلقد كانت المساحة المحيطة به. تكـاد تكـون خاليـة إلا مـن مقعدين يرجع طرازهما إلى القرن الخامس عشر».

**(رأفت الهجان، جـ١، صـ٣٠)**

ولعب المكـان في بعـض النـصوص دورًا في إبـراز ملامـح مـن الحالـة التاريخية للمكان الذي شهد بعض الأحـداث، تجـلى ذلـك في وصـف بعـض



الشوارع التي تغيرت ملامحها بين زمني الأحداث والحكي، كما في وصفه "حي مصر" الذي وقف المتلقي من خلال تقديمه على الصورة الاجتماعية التي شكلت بخصوصيتها جغرافية هذا الحي/ المكان:

«في أواخر عام ١٩٥٤، كان حي مصر الجديدة شبه ارستقراطي، تسكنه العائلات المتوسطة والكبيرة، وعدد لا بأس به من الأثرياء.. وكانت بيوته ذات طراز خاص، فالعمارات القديمة الواسعة الردهات والشرفات والسقوف العالية، تلك التي بنتها الشركة البلجيكية التي كانت تملك هذا الحي بأراضيه ومرافقه وخط المترو الشهير الذي كان يربط الحي بوسط المدينة التجارية عند ملتقى شارع فؤاد بشارع عماد الدين، كل هذا كان يجعل للحي مذاقًا غريبًا غير مصري، حتى تلك الفيللات التي بناها الأثرياء هناك، كانت تتناثر في تباعد يحيطها بوقار ذي طعم خاص..».

(رأفت الهجان، جـ١، صـ٢٤٤)

ويصف الراوي في الفصل الخامس من الرواية ذاتها الطريق بين ضاحية مصر الجديدة والقاهرة، وشريط (الترام الأبيض) الذي كان يربط بين ضاحية هليوبوليس بحي العباسية، ليقدم للمتلقي صورة مكانية للميدان وقتها، جاعلًا أمامه مشهدين للمكان، الأول ما قدمه النص في زمن الحكي، والآخر ما عليه في زمن التلقي، وتكرر هذا الدور التاريخي في عدة نصوص بالرواية، كما في الفصل السادس الذي يصف ميدان الأزهار الذي يتوسط المسافة بين قصر النيل الذي يعرف الآن بميدان التحرير وبين ميدان قصر عابدين، وفي الفصل التاسع الذي يصف فيه أحد شوارع ميدان سانت فاتيما الشهير بمصر الجديدة.



ويأخذ مبنى المخابرات المصرية في أعمال الكاتب طبيعة خاصة في تقديمه، فدائمًا ما يقترن تجسيده بأجواء مخيفة من الصمت والغموض، ومشاعر القلق والخوف تعكس معها الصورة الذهنية والنفسية المنطبعة عن هذا المكان لدى الجميع، فمع أول مشهد من رواية (سامية فهمي) يجسد الراوي تلك الحالة النفسية المرتبطة بهذا المكان، فقد أصيبت "سامية" بصدمة أشبه ما تكون بالشلل عندما علمت أن لديها موعدًا في مبنى "المخابرات" في التاسعة صباحًا، بل إن شعورها بالقلق الممزوج بعدم الارتياح والخوف انتقل إلى سائق التاكسي الذي استوقفته:

«- **المخابرات من فضلك يا أسطى!**

رماها سائق التاكسي بنظرة هي مزيج من الغضب والدهشة والاحتجاج.. ولم تأبه لنظراته، دلفت إلى التاكسي وكانت تعلم أنها وضعت الرجل في موقف لا يستطيع التراجع عنه.. اندفعت السيارة تخترق شوارع حي جاردن سيتي في سرعة عصبية.. تمتم الرجل بصوت مسموع وهو يزفر:

- يا فتاح يا عليم يا رزاق يا كريم

- معلش، حقك عليّ

هكذا قالت معتذرة فرماها الرجل، في مرآة السيارة المعلقة أمامه، بنظرة تحمل ألف سؤال، لكنها لزمت الصمت، وكأنها تعذره..».

(سامية فهمي، جـ١، صـ٩)

فمجرد الاقتراب من هذا المكان الغامض المحاط بأسوار من الصمت يثير حالة من القلق، عمّقتها لغة الراوي في تجسيد هذا الحيز المكاني:



«لم يكن به سوى هذا المبنى الهائل المحاط بأسوار شددت عليها الحراسة ليلًا ونهارًا، وكان هذا المبنى يبدو من خلف الأسوار كالشبح الجاثم في صمت، يحيط به الظلام كثيفًا، إلا من أضواء خافتة كانت تحاول النفاذ من بضع نوافذ متناثرة هنا وهناك، يخفيها خلف الزجاج ذلك اللون الأزرق الذي طلي به منذ حرب يونيو عام ١٩٦٧، أي منذ ما يقرب من ثلاث سنوات.. كان هذا المبنى هو مبنى المخابرات العامة المصرية».

(الحفار، صـ٢٣)

ولم يقف الراوي في تقديم هذا المبنى عند الهيكل الخارجي الذي يمكن لأي راءٍ أن يطالعه بنفسه وأن يلمس ذاك "الشبح الجاثم في صمت"، دون الحاجة إلى تلك النصوص، ولكنه حرص على أن يأخذ المتلقي في بعض النصوص إلى داخل هذا المكان الغامض بممراته، وجدرانه، وغرفه، وأثاث مكاتبه... إلخ[1]، لينقل إليه ملامح من هذا المبنى المرتبط لديه بعوالم أسطورية، وهي مشاهد تضفي على أعمال الكاتب مزيدًا من خصوصية مكّنته دون غيره من التجسيد الواقعي لبعض ملامح هذا المكان الغامض من الداخل.

ولكن اللافت هو اهتمام الراوي برصد أثر هذا المكان في نفسية الشخصية أكثر من رصد مكوناته المحسوسة، فرغم أن "سامية فهمي" هي التي قررت الذهاب إلى جهاز المخابرات طواعية، ورغم أن "ماهر عبد

(١) يمكن الرجوع إلى بعض هذه المقاطع الوصفية في: (رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٨٤)، (سامية فهمي، صـ١٨)، (دموع في عيون وقحة، صـ٢٢٤).

الحميد" الذي ينتمي إلى القوات المسلحة هو أيضًا من قرر- في "وسقط القناع عن الغريب"- الذهاب إليه طواعية، كان هذا الإحساس بالقلق والتوتر لازمة ارتبطت بنظرتها إلى هذا المكان كغيرهما من العامة، بل إن هذه الأحاسيس ذاتها عاشها الهجان في أول زيارة له رغم علاقته بالجهاز وتعاونه معه لفترة طويلة، وبطبيعة الحال تزداد تلك الأحاسيس داخل هذا المبنى المحاط بالسرية والغموض، فيصور لنا الراوي ملامح من تلك الحالة الشعورية القائمة التي عاشها الهجان داخل المبنى:

كان الجو العام مثيرًا للاكتئاب، بدا له المبنى لحظة دخوله خاليًا تمامًا من الحياة، لم يكن هناك بشر سوى هؤلاء الذين استقبلوه.. غادر المصعد فإذا به يسير في ممر ضيق عاري الجدران ذي لون بلا معنى، وكان الممر أيضًا خاليًا والأبواب موصدة على صمت يخترق العظام».

(رأفت الهجان، جـ٣، صـ٨٨٥)

فالراوي يوظف المشهد المكاني في رصد المشهد النفسي، وهو ما نجده أيضًا في مقطع وصفي يجسد أجواء الرعب والخوف التي تملكت "الشوان" الذي دخل إلى مكان مظلم في هذا المبنى، يزيده الصمت المطبق وحشة:

«في تلك اللحظات كان الشوان يشعر بالندم الشديد، كان خائفًا. ربما لأن هؤلاء الناس لغة خاصة، غير أنه كان واثقًا من حركة شفتي الحارس وهو يتحدث في التليفون، إنه كان يتحدث العربية فكيف لم يسمع.. خرج من الغرفة خلف الحارس الآخر واخترق حديقة.. الحديقة بها زهور.. هم بتوع المخابرات بيعرفوا الورد؟ هكذا تساءل بينه وبين نفسه! في ممر وسط الحديقة

سار، كان ثمة باب كبير أمام عينيه وكانت الخطوات تسير به نحو الباب لكنه فجأة انثنى خلف مرشده فإذا هو يخترق بابًا بدا وكأنه انفتح في الحائط فجأة.. سار في دهليز نصف معتم وكان الجو في الدهليز رطبًا.. لا أحد لا أحد هناك على الإطلاق، لا أحد ولا شيء سوى وقع الأقدام فوق أرض نظيفة، دار حول سلم صغير وراح يستعيد ما سوف يقوله..».

**(دموع في عيون وقحة، صـ٢٢٢)**

يجسد وصف المكان الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية داخل هذا المكان المليء بمشاعر الدهشة والتوجس والخوف، حتى لغته التي يعيها قد أفقدته تلك الحالةُ النفسيةُ المضطربةُ القدرةَ على أن يسمعها، وألقت في ذاته دهشة بأن يرى داخل هذا المكان حديقة بها زهور.. فكيف يعرف مَن في هذا المكان الغامض الموحش الوردَ؟!

ولأن الأشياء تأخذ في الإحساس النفسي بها أشياء غير التي تعرفها الشخصية، كانت مشاعر الخوف والقلق التي سكنت سامية فهمي وهي داخل مبنى المخابرات بممراته الضيقة، وصمته الموحش، وهدوئه المخيف سببًا في أن ترى في هذا الباب الذي تعرفه ويعرفه غيرها شيئًا مختلفًا عن الواقع:

«اخترقت ممرًا يؤدي إلى مبنى جانبي.. كان الحارس يسير أمامها فأعطاها الفرصة كي تتلفت هنا وهناك.. هذا إذن هو جهاز المخابرات المصري.. يبدو لها الأمر وكأنها في حلم، ثمة سيارة هنا وسيارة هناك ولكن لا أحد على الإطلاق، لا إنس ولا جان، لا شيء سوى خطوات ذلك الحارس الذي يلتفت نحوها بين الحين والحين مرددًا في حفاوة: "اتفضلي سيادتك"..



حتى وجدت نفسها أمام باب غريب.. هو باب من تلك الأبواب التي تعرفها جيدًا، لكن إحساسها جعلها توقن أنه ليس بابًا.. راحت تردع نفسها بعنف فيها هو الخوف يغزوها مرة أخرى».

**(سامية فهمي. جـ١ صـ١١٨)**

فطبيعة المكان تلقي بظلال نفسية على نظرة الشخصية إلى مكوناته المحسوسة من أشكال وألوان وظلال وغيرها، بحيث تشكل بُعدًا فنيًا في وظيفة المكان، يتجاوز مجرد وصف المشهد المكاني، «فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يُوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث»[1].

والراوي في تشكيل مكانه الرواني لم يكن ينطلق من الخيال ليضعنا في هذا العالم، وإنما اعتمد على لغة تستمد مكوناتها من الواقع، بدءًا من الأسماء الحقيقية للبلدان والشوارع والميادين، وانتهاءً بالمكونات الحسية الدقيقة في بعض المشاهد المكانية، لأن مهارة الكاتب الفنية في مثل هذه الأعمال تعتمد على مدى قدرته على إثارة خيال المتلقي للدخول به إلى عالم يقارب بقدر الإمكان هذا الواقع المنقول؛ ليمنحه شعورًا صادقًا بمعايشة هذا العالم بعناصره المختلفة؛ لأننا نعلم منذ عتبات النص الأولى التي يشير إليها الغلاف أن هذا النص بكل عناصره ينتمي إلى الواقع.

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، صـ٧١.



# المصادر والمراجع

## أولا: المصادر


١ - إلهامي راشد:

- الثعبان، إلهامي راشد، دار الفاروق للاستشارات الثقافية، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.

٢ - صالح مرسي:

- الحفار، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١م.
- دموع في عيون وقحة، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩٣م.
- رأفت الهجان: كنت جاسوسًا في إسرائيل، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨.
- سامية فهمي: أعنف صراع بين العاطفة والواجب، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١م.
- الصعود إلى الهاوية، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٦م.
- الصعود إلى الهاوية، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩١م.




٣- فؤاد حسين:

- جاسوس من الصرب، فؤاد حسين، دار هاتييه للنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.

- الخيانة الهادئة، فؤاد حسين، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤- ماهر عبد الحميد:

- قصتي مع الجاسوس: أول عملية مخابراتية مصرية تنشر تفاصيلها كاملة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.

٥- نبيل فاروق:

- الاختفاء الغامض، د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٦م.

- أوراق بطل، د. نبيل فاروق، سلسة كوكتيل ٢٠٠٠، العدد (٢٥)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- الوداع، د. نبيل فاروق، سلسلة رجل المستحيل، العدد (١٦٠)، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م.

## ثانيا: المراجع

١ - اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ط١، ١٩٨٢م.

٢ - الاتجاه القومي في الرواية، د. مصطفى عبد الغني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد (188)، أغسطس، ١٩٩٤م.

٣ - بانوراما الرواية العربية الحديثة، د. سيد حامد النساج، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.

٤ - بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٥ - بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، د. محمد السيد إسماعيل، كتاب الاتحاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠م.

٦ - بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٧ - التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يس، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢م.

٨ - تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢م.

٩- الثورة والإحباط: مذكرات الأدباء وأساتذة الأدب، د. محمد الجوادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥م.

١٠- جاسوس في القاهرة: الحرب الخفية قصة العلماء الألمان في مصر، محمود مراد، توزيع الأهرام، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

١١- جماليات النص السردي: رؤية نقدية في أعمال أمين يوسف غراب، د. عادل نيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.

١٢- دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

١٣- الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

١٤- رجل المستحيل وأنا، د. نبيل فاروق، دار ليلى، القاهرة، ٢٠٠٧م.

١٥- رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، محمود قاسم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٦- الرواية العربية: ببليوجرافيا ومدخل نقدي ١٨٦٥- ١٩٩٥، د. حمدي السكوت، قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٧- الرواية العربية في رحلة العذاب، غالي شكري، عالم الكتب، القاهر، ط١، ١٩٧١م.



١٨- الرواية العربية ورهان التجديد، د. محمد برادة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار (٤٩)، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، ط١، ٢٠١١م.

١٩- السرد في الرواية المعاصرة: الرجل الذي فقد ظله نموذجًا، د. عبد الرحيم الكردي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.

٢٠- السينما في الوطن العربي، جان الكسان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٥١)، مارس ١٩٨٢م.

٢١- الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق، حمدي حسين، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م.

٢٢- الشخصية المصرية في مسرح رشاد رشدي، د. مصطفى علي عمر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

٢٣- الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، د. رشاد عبد الله الشامي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٠٢)، يونيو، ١٩٨٦م.

٢٤- عتبات النص في الرواية العربية: دراسة سيميولوجية سردية، د. عزوز علي إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م.

٢٥- علم المعاني، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

٢٦- عين النقد على الرواية الجديدة، د. صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٧- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢٤٠)، ديسمبر، ١٩٩٨م.

٢٨- قاموس الأدب العربي الحديث، إعداد وتحرير د. حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م.

٢٩- القاموس السياسي، أحمد عطية الله، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٨م.

٣٠- الكلمة والصورة: دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، د. عبد القادر القط، سلسلة النقد الأدبي، المركز القومي للآداب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٨٩م.

٣١- لسان العرب، ابن منظور، اعتنى بالتصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م.

٣٢- المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٣٣- مشاوير العمر: أسرار وخفايا ٧٠ عامًا من عمر مصر في الحرب والمخابرات والسياسة، كمال حسن علي، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.

٣٤- معجم مصطلحات الأدب، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٥- معجم مصطلحات نقد الرواية، د.لطيف الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٦- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، د. صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠م.

٣٧- موسوعة الأمن والاستخبارات في العالم: الوطن العربي والموساد، د. صالح زهر الدين، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٨- نساء في قطار الجاسوسية، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ١٩٩٠م.

٣٩- نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، د. السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٠- النماذج البشرية في أدب ثروت أباظة، د. عبد العزيز شرف، كتاب التعاون، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.

٤١- هم وأنا، صالح مرسي، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.



**ثالثا: الدوريات:**


١ - اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة، صبري حافظ، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (١٠٣)، يوليو ١٩٦٥م.

٢- أدب البوليس والجواسيس: البحث عن الذات في عالم الجواسيس، فؤاد كامل، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثامنة والتسعون، العدد (٧)، يوليو، ١٩٩١م.

٣- أدب الجاسوسية: جون لوكاريه وتحول جديد، أماني عبد الحميد، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العام التاسع بعد المائة، العدد (٢)، فبراير، ٢٠٠١م.

٤ - ببليوجرافيا صالح مرسي رائد أدب الجاسوسية، إيناس علي أحمد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف- خريف ٢٠٠٩م.

٥ - بعد أربعة أيام من ثورته، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد (١١)، السنة الثامنة والسبعون، نوفمبر، ١٩٧٠م.

٦ - بيان المخابرات العامة، حلمي النمنم، المصري اليوم، مؤسسة المصري للصحافة والطباعة والنشر، السنة الثامنة، العدد (٢٨٦٦)، الأربعاء ١٨/ ٤/ ٢٠١٢م.

٧- تجسيد الوهم: دراسة سيكلوجية للشخصية الإسرائيلية، قدري حنفي، مركز الدراسات الفلسطينية، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧١م.

٨- التخييل ولغة التشويق: مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، شعيب حليفي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف- خريف ٢٠٠٩م.

٩- تزييف الواقع في أدب الجاسوسية، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الخامسة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٧م.

١٠- الحفار وإمكانيات روائية جديدة، د. أمين العيوطي، الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (٦)، يونيو، ١٩٨٦م.

١١- الخصوصية اليهودية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد، عبد الوهاب محمد المسيري، مجلة إبداع، القاهرة، العدد الثالث، مارس، ١٩٩٥م.

١٢- الرواية البوليسية، عبد الرحمن فهمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس، ١٩٨٢م.

١٣- رواية التجسس نوع أدبي جديد، د. الطاهر أحمد مكي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، السنة الرابعة والتسعون، العدد (٨)، ١٩٨٧م.

١٤- الشخصية اليهودية في الأدب السوفيتي، حسين أحمد أمين، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (١٠)، أكتوبر ١٩٨٥م.

١٥- الشخصية اليهودية في الرواية الصهيونية المعاصرة، غسان كنفاني، مجلة الآداب، بيروت، السنة الحادية عشرة، العدد (٣)، مارس ١٩٦٣م.

١٦- الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية، د. أحمد أبو مطر، مجلة الأقلام، العراق، العدد الثاني، فبراير، ١٩٧٩م.

١٧- صالح مرسي: الصحف اليهودية رشحتني لجائزة نوبل في الخيال، أجرى الحوار: انتصار دردير، مجلة الكواكب، تصدر عن مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد (٢٠١٩)، ١٠/ ٤/ ١٩٩٠م.

١٨- صالح مرسي لماذا تجاهله النقد؟، تحقيق: مصطفى عبد الله، عمرو الديب، صحيفة الأخبار، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، السنة الرابعة والأربعون، العدد (١٣٨٢٢)، ٢١/ ٨/ ١٩٩٦م.

١٩- صور من الشخصيات اليهودية في الرواية الشامية المعاصرة، د. إبراهيم الفيومي، مجلة المعرفة، سوريا، السنة الثانية والعشرون، العدد (٢٥٧)، يوليو، ١٩٨٣م.

٢٠- ضجة إعلامية داخل إسرائيل حول كتاب "رأفت الهجان"، جريدة الشرق الأوسط، العدد (٣٣٧٢) السنة العاشرة، الأحد ٢١/ ٨، ١٩٨٨م.



٢١- عالم من زجاج، صالح مرسي، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، السنة الثالثة والتسعون، العدد (١١)، نوفمبر، ١٩٨٥م.

٢٢- عن صالح مرسي وجمهوره: أبدًا لم يكن النقد ضروريًا، د. خليل فاضل، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٥)، ٨/ ٩/ ١٩٩٦م.

٢٣- هل لدينا أدب جاسوسية؟ صالح مرسي تجاهله النقاد حيًا وجاملوه ميتًا، حلمي النمنم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٦)، صيف- خريف ٢٠٠٩م.

٢٤- وداعًا صالح مرسي: الكاتب كالبحر.. كلاهما لا يموت، محمود قاسم، مجلة الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العام الخامس بعد المائة، العدد (٩)، سبتمبر، ١٩٩٦م.

٢٥- ورست السفينة في مرفئها الأخير: الموت يمنع صالح مرسي من تلبية نداء النورس، تحقيق: إيهاب الحضري، أخبار الأدب، دار أخبار اليوم، القاهرة، العدد (١٦٣)، ٢٥/ ٨/ ١٩٩٦م.